81

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXIX, HEFT 4.

7

2106 k

UNGEDRUCKTE STICHE.

MATERIALIEN UND ANREGUNGEN

AUS

GRENZGEBIETEN DER KUPFERSTICHKUNDE

VON

ARPAD WEIXLGÄRTNER.

MIT 16 TAFELN UND 48 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1911. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

44137

Das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses gelangt unter Beibehaltung der bisherigen Ausstattung vom Jahre 1901 an nicht mehr in ganzen Bänden, sondern in zwanglosen Heften in den Buchhandel. Jedes dieser auch einzeln verkäuflichen Hefte wird sogleich nach seiner Fertigstellung ausgegeben und enthält in der Regel eine ganze in sich abgeschlossene Abhandlung oder Urkundenpublikation; nur bei sehr kurzen Publikationen werden deren mehrere in ein Heft vereinigt.

Unsere Abonnenten erhalten diese mit fortlaufender Seiten- und Tafelbezeichnung versehenen Hefte sofort nach ihrem Erscheinen, zugleich mit dem letzten Hefte eines Jahrganges aber Titel, Inhalt und Register des ganzen Bandes.

Der Umfang eines Jahrganges ist auf zirka 45 Druckbogen bestimmt, welcher Verminderung die schon für den XVIII. Jahrgang (XXI. Band) eingetretene und auch für die folgenden Bände festgesetzte Reduktion des Ladenpreises von früher 120 Kronen auf fortan 90 Kronen (= 90 Mark) entspricht. Dieser Ladenpreis von 90 Kronen (= 90 Mark) per Jahrgang gilt jedoch nur für die Abonnenten, beziehungsweise für die Abnehmer aller einen ganzen Band bildenden Hefte. Für den Einzelverkauf wird der entsprechend erhöhte Ladenpreis jedes Heftes bei seinem Erscheinen von Fall zu Fall festgesetzt.

Für die Jahrgänge I—XVII (Band I—XX) bleibt der frühere Ladenpreis von 120 Kronen (= 120 Mark) per Jahrgang aufrecht.

DIE REDAKTION

des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen
des Allerhöchsten Kaiserhauses.

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXIX, HEFT 4.

UNGEDRUCKTE STICHE.

MATERIALIEN UND ANREGUNGEN

AUS

GRENZGEBIETEN DER KUPFERSTICHKUNDE

VON

ARPAD WEIXLGÄRTNER.

MIT 16 TAFELN UND 48 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1911. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

Alle Rechte vorbehalten.

Redakteur: H. Zimmermann.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF-BUCHDRUCKER.

UNGEDRUCKTE STICHE.

MATERIALIEN UND ANREGUNGEN AUS GRENZGEBIETEN DER KUPFERSTICHKUNDE.

Von

Arpad Weixlgärtner.

Der Haupttitel, unter dem stichmäßige Gravierungen verstanden werden, die entweder nicht zum Abdruck bestimmt gewesen sind oder nicht abgedruckt werden können, erstreckt sich eigentlich bloß auf einen Teil der vorliegenden Arbeit, und zwar auf jenen, von dem sie ihren Ausgang genommen hat. Da es ungemein schwierig ist, für das Allerlei der folgenden Untersuchungen einen auch nur sprachlich möglichen, geschweige denn einen sachlich erschöpfenden Gesamttitel ausfindig zu machen, und da sich der schließlich gewählte schon als handliches Schlagwort empfiehlt, so mag er als pars pro toto gelten gelassen werden.

Die Arbeit, die der kunstindustriellen Sammlung des Wiener Hofmuseums ihr Entstehen verdankt, gibt sich Mühe, gleichzeitig — bekanntlich immer eine mißliche Sache — zweierlei Absichten zu erreichen. Einerseits will sie die genannte Sammlung wenigstens insofern einmal einseitig mit dem Auge des Kupferstichforschers betrachten, als sie sich ausschließlich nur mit jenen Objekten beschäftigt, die irgendwelche Beziehungen zum Kupferstich aufweisen; andererseits will sie zur selben Zeit eben an der Hand jener Objekte den Inbegriff all der vielen und mannigfaltigen Verknüpfungen der graphischen Künste mit den anderen Kunstzweigen mindestens andeutungsweise umreißen und, ergibt sich gerade ein Anlaß dazu, auch der Erörterung einer die Kupferstichkunde betreffenden Prinzipienfrage nicht aus dem Wege gehen. Zu diesem Vorhaben ist jene große alte Sammlung, die als der verhältnismäßig am wenigsten veränderte und geschmälerte Teil von Erzherzog Ferdinands Kunstkammer auf Schloß Ambras in Tirol angesehen werden darf und zahlreiche Produkte der verschiedenartigsten Kunstgebiete umfaßt, vielleicht ganz besonders geeignet. Auf andere Sammlungen soll nur dann eingegangen werden, wenn es eine störende Lücke zu füllen gilt oder wenn sich ungezwungen eine verdeutlichende Parallele ergibt. Daß dabei die Wiener Sammlungen im Vordergrunde stehen, bedarf wohl keiner Erklärung. Eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes ist natürlich weder angestrebt noch wohl überhaupt möglich.

Schlechthin gebraucht, hat, wie hier nur nebenbei bemerkt sei, in der ganzen Studie das Wort Stich oder Kupferstich denselben weiten Sinn wie etwa in der Bezeichnung Kupferstichkabinett, wo darunter ja auch außer den eigentlichen Kupferstichen noch Radierungen, Holzschnitte und Lithographien, kurz Produkte der gesamten graphischen Künste verstanden werden.

In der Natur der folgenden Abhandlung liegt es, daß viel und vielerlei unter einen Hut gebracht werden muß, daß die Zusammenhänge oft sehr locker und daß Abschweifungen und Wiederholungen nicht völlig zu umgehen sein werden.

Als nicht ganz überflüssig käme sich die Arbeit dann vor, vermöchte sie für die Sammlung, aus der sie hervorgewachsen ist, einiges Neue zutage zu fördern und Altbekanntes in neues Licht zu rücken. Auf dem richtigen Wege zu dem höheren Ziele aber, das sie sich außerdem gesteckt hat, wüßte sie sich dann, gelänge es ihr, gerade in jüngster Zeit erhobene berechtigte Vorwürfe und Klagen darüber, daß in der Kunstgeschichte die linke Hand oft nicht wisse, was die rechte tut, daß zwischen Kupferstich-

kabinetten und Kunstgewerbesammlungen zu wenig Kontakt bestehe, wenigstens einigermaßen zu entkräften und obsolet zu machen.

Die sprunghafte und ungleichmäßige Darstellung kann vielleicht in der schon erwähnten Verschiedenartigkeit des zu behandelnden Stoffes ihre Entschuldigung finden. Die folgende Disposition vermag selbstverständlich die Behandlung des Themas nicht einheitlicher zu gestalten, sie versucht aber wenigstens, die Übersichtlichkeit und Benützbarkeit der Arbeit zu erhöhen.

I. Äußere Beziehungen der graphischen Künste zu anderen Kunstzweigen.

A. Drucke (Abzüge) von Kupferstichen und Holzschnitten.
1. Drucke auf Papier.
(Die Ferdinandeische Kupferstichsammlung.)
a. Spielkarten . . . . . S. 261
b. Drucke als Appliken . . . . . « 268
2. Drucke auf anderen Stoffen als Papier.
a. Zeugdrucke . . . . . « 280
b. Drucke auf Porzellan . . . . . « 284
B. Matrizen.
1. Eigentliche Platten (wegen der Gravierung ist die Platte da).
a. Gewöhnliche Platten, von denen gedruckt worden ist und die sich erhalten haben « 289
b. Platten, von denen wohl auch gedruckt wurde, die aber aufgehoben wurden und sich durch ihr Material oder Vergoldung auszeichnen . . . . . « 292
c. Platten, die von vornherein gar nicht zum Drucke bestimmt waren, sondern eingerahmt und als Wandschmuck aufgehängt werden sollten . . . . . « 293
d. Platten als Appliken . . . . . « 296
2. Gravierungen auf verschiedenen Gegenständen verschiedenen Materials. (Ungedruckte Stiche.)
a. Die Vertiefungen sind mechanisch hergestellt.
α) Die Gegenstände sind aus Metall.
αα) Die Vertiefungen sind ausgefüllt . . . . . « 300
ββ) Die Vertiefungen sind leer . . . . . « 316
β) Die Gegenstände sind aus Elfenbein . . . . . « 333
γ) Die Gegenstände sind Nautilusmuscheln . . . . . « 335
δ) Die Gegenstände sind aus Bambusrohr . . . . . « 337
b. Die Vertiefungen sind chemisch hergestellt (Ätzungen).
α) Die Gegenstände sind aus Metall . . . . . « 339
β) Die Gegenstände sind aus Stein . . . . . « 342
Abzüge von gravierten Metallplatten, die ursprünglich nicht zum Druck bestimmt waren . . . . . « 345
C. Stecherzeichnungen und Verwandtes . . . . . « 349

II. Innere Beziehungen der graphischen Künste zu anderen Kunstzweigen.

A. Kopien nach Stichen.
1. Vertiefte Nachbildungen.
a. In Metall . . . . . S. 364
b. In Stein . . . . . « 364
c. In Leder . . . . . « 364
2. Flache Nachbildungen.
a. Auf Majolika . . . . . « 364
b. In Email . . . . . « 365

c. Auf Gemälden . . . . . S. 365
d. Auf Teppichen . . . . . « 367
3. Plastische Nachbildungen.
a. In Edelmetall . . . . . « 367
b. In Bronze . . . . . « 369
c. In Elfenbein . . . . . « 369
d. In Holz . . . . . « 370
e. In Stein . . . . . « 372
f. In Stuck . . . . . « 372
g. In Steingut und Porzellan . . . . . « 372
B. Die Stiche als Reproduktionen von Kunstgegenständen . . . . . « 373
Zusammenfassung . . . . . « 375
Anhang. Plattenbestände in einigen öffentlichen und privaten Sammlungen . . . . . « 378

I. Äußere Beziehungen der graphischen Künste zu anderen Kunstzweigen.

A. Drucke (Abzüge) von Kupferstichen und Holzschnitten.

1. Drucke auf Papier.

(Die Ferdinandeische Kupferstichsammlung.)

Die Kupferstichsammlung selbst, die in der kunstindustriellen Abteilung untergebracht ist, muß hier außer Betracht bleiben. Nicht so sehr darum, weil sie eben als Kupferstichsammlung nicht in den Rahmen dieser Untersuchungen paßt, sondern weil ihr, nachdem sie erst katalogisiert sein wird, eine eigene Abhandlung gewidmet werden soll. Sie stammt zum größten Teile aus dem Besitze Ferdinands von Tirol. Von ihren etwa siebzig Klebebänden lassen sich mehr als die Hälfte bereits in dem 1596, d. i. ein Jahr nach dem Tode des Erzherzogs, angelegten Inventar seiner Kunstschätze nachweisen. Gerade diese Klebebände aber mit Titeln wie z. B. «Von architectura oder gepeusachen», «Allerlei goldschmidsachen», «Vasa diversa antiqua et moderna», «Grodesch und Arabeschi» werfen bereits ein interessantes Licht auf mancherlei in alter Zeit bestehende Zusammenhänge zwischen Kupferstich und Holzschnitt einerseits und den übrigen Kunstzweigen andererseits. Auch als Kollektion, die als ziemlich wohlerhaltenes Ganzes noch bis ins XVI. Jahrhundert hinabreicht, ist die Ambraser Kupferstichsammlung, der im Alter nur der Trivulziband vorangeht,[1] von eigenartiger Bedeutung.

a. Spielkarten.

Ein typisches Beispiel für das Grenzgebiet zwischen Kupferstichkabinett und kunstgewerblicher Sammlung liefern die Spielkarten. Sie sind mehr Gebrauchs- als Kunstgegenstände und gehören daher in die kunstgewerbliche Sammlung. Da aber ein paar Spiele von ganz hervorragenden Meistern des frühen Kupferstiches und Holzschnittes gearbeitet sind, fällt ihnen auch im Kupferstichkabinett eine hervorragende Rolle zu.

Die kaiserliche Sammlung besitzt nicht weniger als fünf Spiele aus dem XV. und XVI. Jahrhundert.[2] Das künstlerisch bedeutendste, das bisher kunstgeschichtlich noch gar nicht gewürdigt ist, muß leider auch hier übergangen werden. Es ist nicht nur das älteste der fünf Spiele, sondern zeigt wohl auch die ursprünglichste und vornehmste Art und Weise, wie Spielkarten hergestellt wurden, nämlich mittels Handzeichnung und -malerei.[3]

[1] Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Leipzig (Klinkhardt und Biermann) 1909, S. 6 (II. Bd. der von Hermann Voss herausgegebenen Meister der Graphik).

[2] Ein sechstes Spiel Miniaturkarten ist eine Fälschung.

[3] Inv.-Nr. 5918—5971. Es besteht aus 56 Karten, von denen 54 erhalten sind. Die Farben sind durch Falken, Reiher, Hunde und Federspiele angegeben. Stil und Kostüm verweisen es in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts nach Frankreich ?).

Dem nächstjüngeren Kartenspiel der Sammlung dagegen (Inv.-Nr. 5077—5124, Taf. XXVI) müssen hier einige Worte gewidmet werden. Es ist zwar ausführlich publiziert,[1] hat aber doch wahrscheinlich infolge der ungenügenden Abbildungen in der kunstgeschichtlichen Literatur keine Rolle gespielt. Franzenshuld hat in seinem Aufsatze zwar den antiquarischen Gehalt des Spieles erschöpft, sich aber, was dessen Lokalisierung und Datierung betrifft, damit begnügt, das zu wiederholen, was Passavant (I, 15 und 16) über die Karten sagt: «Si nous en jugeons par le style artistique, elles appartiennent à la seconde moitié du XV^{e} siècle et se rapportent à l'école du maître E. S. qui florissait vers 1466.» Diese Bestimmung nun läßt sich vielleicht mithilfe von Schlüssen, die sich aus dem Spiele selbst ergeben, durch eine genauere ersetzen. Schon die Zusammenstellung der die Farben bildenden Länderwappen: römisches Reich deutscher Nation, Ungarn, Böhmen und Frankreich, wirft die Frage auf, ob die zur österreichisch-ungarischen Monarchie solche Beziehungen zeigenden und von altersher in Österreich in kaiserlichem Besitz befindlichen Karten nicht in der durch Stil und Tracht angegebenen Zeit, nämlich um die Mitte des XV. Jahrhunderts, für irgendeine Persönlichkeit aus den österreichischen Herrscherkreisen entstanden sein könnten. Tatsächlich findet sich eine solche Persönlichkeit in Ladislaus Postumus, dem Sohne

Fig. 1. «Mul Hanß», Gestalt aus dem 1502 von Thomas Murner publizierten «Charbiludium».
Wien, Hofmuseum.

Die vorzüglichen Landschaften wirken fast wie Stimmungsbilder, überraschend gut sind die Tiere gezeichnet. Insbesondere die Karten mit den Reihern in den Landschaften erinnern an die besten Werke japanischer Künstler. — Max Geisberg hat jüngst (in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 132: Das Kartenspiel der königl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart, Straßburg 1910) ein Kartenspiel veröffentlicht, dessen allernächster Verwandter zweifellos das Spiel Karten in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung ist (Geisberg, l. c., S. 12).

[1] Von Ernst Hartmann Edlem von Franzenshuld unter dem Titel: Ein höfisches Kartenspiel des XV. Jahrhunderts, in diesem Jahrbuch, Bd. I (1883), 101 ff. und Bd. II (1884), 96 ff. — Henry René d'Allemagne wiederholt in seinem Sammelsurium: Les cartes à jouer en XIV^{e} au XX^{e} siècle, Paris 1906, 2 Bde., Bd. I, 54 ff., gänzlich unkritisch die Ausführungen Franzenshulds. Ebenso reproduziert er auf der Tafel nach S. 56 des I. Bandes aus Franzenshulds Aufsatz das Vollbild mit dem Reichstruchseß, dem ungarischen Küchenmeister, dem böhmischen Kammermeister und dem französischen Schenken (l. c. I. nach S. 114). — Ohne weiter im Text berücksichtigt zu sein, sind von der ungarischen Farbe vier Blätter (die Närrin, der Bäcker, der Fischer und der Trompeter farbig abgebildet auf Tafel LXXX des II. Teiles des ungarischen Prachtwerkes, dessen Veranlassung die Millenniumsausstellung im Jahre 1896 war (Magyar-ország történeti emlékei. Az 1896 évi ezredéves orsz. kiállitáson. Szerkeszti Szalay Imre) und acht (vier — der Marschall, der Hofmeister, der Küchenmeister und der König — farbig und die vier oben angeführten in einfarbigen Holzschnitten) auf den Tafeln 2 und 3 des II. Bandes eines anderen ungarischen, auch französisch erschienenen Werkes: Magyar Mükincsek. Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie. Rédigé par Eugène Radisics, Budapest 1899.

König Albrechts II. und der Elisabeth, der Tochter und Erbin Kaiser Sigismunds. Ladislaus war seit 1453 König von Ungarn und Böhmen und sollte Magdalena, die Tochter Karls VII. von Frankreich und nachmalige Gemahlin Gastons de Foix, heiraten. Da Ladislaus 1457, dem Jahre, in dem er seine Hochzeit hätte feiern sollen, starb, müssen die Karten zwischen 1453 und 1457 verfertigt worden sein.[1]

Daß der Künstler ein Österreicher war, dafür scheinen mir einzelne Barttrachten auf den Karten und deren Farbengebung zu sprechen. Besonders charakteristisch ist der mächtige Schnurrbart des ungarischen Küchenmeisters und der von den Porträten der luxemburgischen Kaiser Karl IV., Wenzel und Sigismund her bekannte Zwickelbart, dem sich in diesem Falle abermals ein gewaltiger Schnurrbart gesellt, am ungarischen König. Diese charakteristischen Merkmale hätte nun zwar ein in Österreich lebender Ausländer gleichfalls beobachten und wiedergeben können (was freilich an sich wenig wahrscheinlich wäre), spezifisch österreichisch aber ist die Farbengebung, die bereits Franzenshuld[2] aufgefallen ist, freilich ohne daß er aus ihr eine Folgerung hätte ziehen können. Diese halben, gebrochenen Farben, besonders in ihrer Zusammenstellung von bräunlichem Violett, Lichtrosa und hellem Moosgrün kommen nicht nur bei österreichischen Illuministen, sondern auch bei österreichischen Tafelmalern jener Zeit vor. Ich nenne unter jenen nur den ausgezeichneten Koloristen «Martin Opifex»,[3] unter diesen den Meister von Großgmain. Der Künstler des Kartenspieles ist sehr originell, besonders in den niedrigeren und niedrigsten Figuren des Hofstaates. Man betrachte auf das hin bloß beim Reichshofstaate die Gestalten «.I. Narr», «.II. Botte», «.IV. Parbierer», «.V. Kellner» und «.VIII. Capplan», beim ungarischen «.II. Pfister», «.III. Vischer», «.IIII. Trometer», «.V. Schütz», «.VII. Kuchenmeister», «.VIII. Kantzler» und «IX. Marschalk», beim böhmischen «.I. Narr», «.II. Hefneryn» und

Fig. 2. Hans Burgkmair, Herold.

[1] Geisberg ist, l. c., S. 8, Anm. 3, gleichfalls der Ansicht, daß «die Holzschnitte (dieses Spieles) kaum vor 1450 entstanden sind».

[2] L. c., S. 103.

[3] Diese Bezeichnung findet sich in dem Codex 2773 der Hofbibliothek (deutsche Übersetzung von Guidos de Columna Trojanischem Krieg). Aus stilistischen Gründen gehören dem Meister Martin auch die Miniaturen des Cod. 1767 der Hofbibliothek (Kanonische Stundengebete für die Kirchenfeste etc., lateinisch). Beide Manuskripte sind wahrscheinlich für Kaiser Sigismund (1410—1437) geschrieben. Der Künstler gehört zu dem Kreise österreichischer Buchmaler des XV. Jahrhunderts, dem auch Stephan Heyner (60iger Jahre) und «Georius kathedralis et institor» (1469) angehören. Vgl. die in dem Katalog der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek (Wien 1901, 2. Aufl.) bei dem zweiten genannten Werke unter Nr. 103 auf S. 20 f. angeführte Literatur.

«.VIII. Artzt» und beim französischen «.I. Nerryn», «.III. Hofsneider» und «.V. Koch». Hervorzuheben sind die kühnen und gelungenen Scurzi beim ungarischen Schützen und Marschall.

Ohne mich auf die Frage, ob wir es hier mit Metallschnitten oder Holzschnitten zu tun haben, (Passavant und Franzenshuld halten die Karten für letztere, gegen den Metallschnitt im allgemeinen spricht neuerdings Dodgson[1]) näher einzulassen, möchte ich doch auf Eigentümlichkeiten der Drucke aufmerksam machen, die Holzschnittinkunabeln nicht zu häufig aufweisen. In der schönen und reichen Sammlung der frühen Holzschnitte der Wiener Hofbibliothek finden sie sich z. B. nur an folgenden Drucken: Kreuztragung: Schreiber,[2] Nr. 309 (freilich ein Pergamentdruck), die Versuchung des hl. Antonius: Schr. 1226, die hl. Barbara: Schr. 1250 und der hl. Florian: Schr. 1422. Diese Eigentümlichkeiten bestehen in folgendem: Die dünne Farbe scheint schlecht zu haften, so daß sie bei dicken Linien in der Mitte wässeriger aussieht als an den Rändern, wie etwa bei einem dicken Federstrich, wo auch die beiden durch die Spitzen der Feder gezogenen Furchen die Tinte dunkler zeigen, als sie zwischen ihnen erscheint. Wo zwei Linien aneinanderstoßen, fließt die Farbe zusammen. Alle Linien sind tief eingedrückt. Sie sind hart und eckig. Die Ränder namentlich der gebogenen Linien weisen niemals einen weichen, fließenden Zug auf, sondern sehen so aus, als ob an ihnen lang und mühsam herumgeschnitten worden wäre. In den Gesichtern und Haaren der Figuren sind die Linien auffallend dünn. Sie sind hie und da wohl ausgesprungen, aber niemals verkrümmt.

Das nächstjüngere Kartenspiel (Inv.-Nr. 5136—5245) ist zwar in der Literatur bereits ausführlich besprochen, dennoch aber gleichfalls in kunstgeschichtlicher Hinsicht zu kurz gekommen. Zuletzt hat, wie mir Julius v. Schlosser freundschaftlich mitteilt, Fr. R. v. Wieser in der Einleitung seines Neudruckes der Grammatica figurata des Matthias Ringmann (Philesius Vogesigena) davon gehandelt.[3] Wie Ludwig Sieber[4] für das Exemplar in Basel schlagend bewiesen hat, wurde das Spiel schon 1502 von Thomas Murner publiziert, und zwar wahrscheinlich in Straßburg. Es war zu pädagogischen Zwecken ersonnen und sollte das Memorieren von Justinians Institutionen erleichtern. Der Text dazu erschien erst 1518 unter dem Titel «Chartiludium Institute summarie doctore Thoma Murner memorante et ludente». Das Spiel «enthält 12 Farben (Schelle, Kamm, Eichel, Herz, Krone, Kufe, Glocke, Blasebalg, Klingel, Schild, Fisch, Messer), jede Farbe von 10 Karten, dazu noch eine überzählige Karte: die Sau. Das vollständige Spiel umfaßte also 121 Blätter (in dem Baseler Exemplare fehlen 2 Blätter). Auf den Einsern oder Assen sind die 12 obersten Reichsfürsten abgebildet: Kaiser Maximilian I., die sieben Kurfürsten und die vier Herzoge von Schwaben, Bayern, Braunschweig und Lothringen. Die 10 Karten jeder Farbe tragen auf der Rückseite das Wappen des betreffenden Reichsfürsten».[5] Das Wiener Exemplar besteht aus 110 Blättern. Es fehlen die ganze Herzdekade (Kurfürst Erzbischof von Trier) und der Schellen-Einser (Maximilian I.)[6] Die Holzschnitte sind recht roh und unbeholfen. Mit der Straßburger Illustratorenschule, besonders dem 1510 bei Hupfuff erschienenen Tenglerschen Layenspiegel[7] zeigen sie wohl ziemlich nahe stilistische Verwandtschaft, doch vermag ich in den mir bekannten Drucken keinen Zeichner zu nennen, dessen Hand ich sie zuzuschreiben wagte. Interessant ist die Übereinstimmung des Heroldes auf der letzten Karte mit jenem 1504 oder bald nachher entstandenen, den Friedrich Dörnhöffer als Jugendarbeit Hans Burgkmairs nachgewiesen hat[8] (Figg. 1 und 2). Burgkmair hat unzweifelhaft den Herold des anonymen Straßburger Zeichners kopiert. Über jenes letzte Blatt sagt Sieber, l. c., 280 f.: «Diese letzte Karte zeigt auf der Vorderseite den Reichsherold mit Stab und Reichs-

[1] Catalogue of early German and Flemish Woodcuts, London 1903, Vol. I, p. 29 ff.

[2] W. L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au XV^me siècle, Berlin 1891—1903.

[3] In den «Drucken und Holzschnitten des XV. und XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung», Straßburg 1905, Nr. XI. — Bei Franzenshuld, l. c., I, 103, und d'Allemagne, l. c., I, 58 f., geschieht des Spieles belanglose Erwähnung.

[4] Thomas Murner und sein juristisches Kartenspiel, in den Beiträgen zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der Historischen Gesellschaft in Basel, Basel 1875, X, 280 ff.

[5] Wieser, l. c., S. 10, Anm. 1.

[6] Wieser, l. c., S. 10, Anm. 2.

[7] Paul Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration, in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, N. F., Heft VII, Leipzig 1888, Abb. nach S. 56.

[8] Über Burgkmair und Dürer, in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 120 ff.

Photochromolithographie von Albert Berger, Wien.

Vier Blätter des österreichischen Kartenspiels (Mitte des XV. Jahrhunderts).

Wien, Hofmuseum.

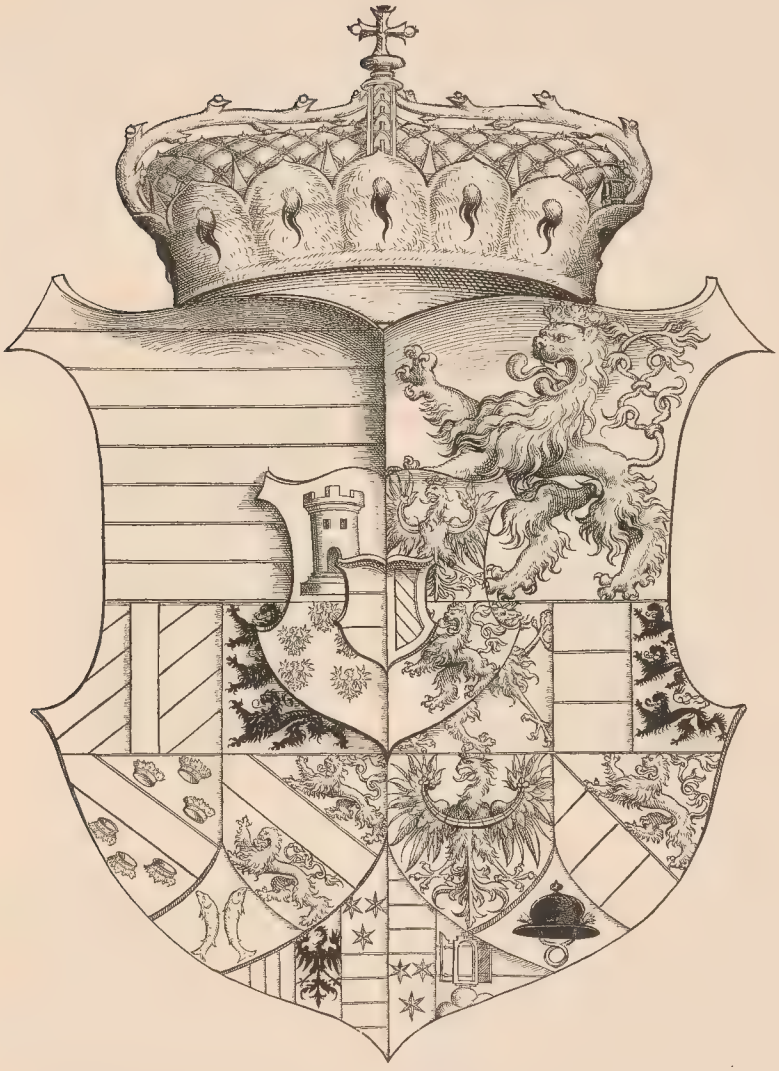


Fig. 3. Holzschnittwappen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol auf der Rückseite eines jeden Blattes des großen Kartenspiels.
Wien, Hofmuseum.

wappen. In der linken Hand hält er ein Spruchband und dieses zeigt in der ersten Zeile gleichsam als Überschrift das Wort «Mul Hannss», dessen Deutung mir bis jetzt noch nicht hat gelingen wollen. Dann folgen in Zeile 2 und 3 die sechs überschüssigen Stichwörter, welche sich auf die letzten Paragraphen der Institutionen beziehen, wo von den verschiedenen Strafen die Rede ist. Darunter stehen dann noch drei Verse, zwei Hexameter und ein Pentameter, welche die Bestimmung des Kartenspieles andeuten und also lauten:

«Res est plena joci, res est miranda profecto,
Ordine si cunctas picto pictasmate leges
Et decreta patrum commemorare potes.»

Oder auf deutsch:

«Traun, ein lustiger Spaß, eine Sache fürwahr zum Verwundern,
Wenn Du in zierlichem Bild und geordnet alle Gesetze
Und der Väter Dekret' einzupauken verstehst!»

Fig. 4. Piquebas und Carreaubas aus dem Kartenspiel (Rouen, letztes Viertel des XVI. Jahrhunderts) im Vexierbuch des Erzherzogs Ferdinand von Tirol.

Wien, Hofmuseum.

Wendet man die letzte Karte des Spieles um, so gewahrt man nicht ohne Erstaunen eine Sau, welche sich anschickt, einen auf dem Boden liegenden Apfel zu verzehren. An ihrem Halse hängt eine Glocke und neben ihr erhebt sich ein junges Ferkel auf die Hinterfüße, um an ihren Zitzen zu saugen. Über diesem idyllischen und doch rätselhaften Bilde schwebt ein Spruchband mit der ziemlich überflüssigen Inschrift: «Du wieste Saw».

Das vierte Kartenspiel (Inv.-Nr. 6565) findet sich bereits im Ambraser Inventar von 1596 erwähnt. Auf fol. 391 heißt es dort: «Ain grosz kartenspil, so von pluemen, obs und tier gemaht, auf der ainen seiten irer durchlaucht wappen gerissen.»[1] Die 48 ca. 56·5 : 40·5 cm großen Karten sind vorne ziemlich derb bemalt, auf der Rückseite findet sich auf jedem Blatte das hier (Fig. 3) reproducierte Holzschnittwappen des Erzherzogs Ferdinand, dem Umriß nach ausgeschnitten, aufgeklebt. Seinetwegen verdient das Spiel, von dem Franzenshuld[2] meint, daß es für Mummenschanz bestimmt gewesen wäre,

[1] In diesem Jahrbuch, Bd. VII (1888), S. CCXC.
[2] L. c., 103. — Bei René d'Allemagne findet es sich l. c. I, 60, erwähnt.

hier Erwähnung. Der Holzschnitt mißt 553 : 396 mm und ist von einem nicht ungeschickten Zeitgenossen des Tobias Stimmer und Jost Amman verfertigt.

Das letzte Kartenspiel (Figg. 4 und 5), das die Sammlung bewahrt, ist im «Vexierbuch» versteckt, das für sich allein schon hier erwähnt werden muß. Dieses interessante Stück, Inv.-Nr. 5410, stammt gleichfalls aus altem Ambraser Besitz und ist fol. 401 des Inventars von 1596 folgendermaßen beschrieben: «Ain buech, in rot leder eingebunden, mit messingen pügglen beschlagen und vier messingen clausurn, mit gulden und silbern zugwerch (d. s. die Ornamente auf dem braunen Ledereinband) getruckht, so an sechs underschidlichen orten aufzuthuen ist, darinnen 2 kartenspil und etliche Teutsche lieder druckht sein.»[1] Es enthält nicht zwei Kartenspiele sondern bloß eines, aber dieses in zwei Behältnissen. Es sollte aus 52 Blättern bestehen, tatsächlich sind aber nur mehr 37 erhalten. Von den Figuren sind nur mehr folgende fünf vorhanden: der Treffkönig «hector», der Piquekönig «dauid»

Fig. 5. Herzbub und Treffkönig aus dem Kartenspiel (Rouen, letztes Viertel des XVI. Jahrhunderts) im Vexierbuch des Erzherzogs Ferdinand von Tirol.

Wien, Hofmuseum.

(diese beiden Überreste der neuf preux, der Ahnherren der Kartenkönige), der Herzbub «Siprien romain», der Carreaubub «Capitaine felyr» und der Piquebub, auf dem eine Bandrolle den Namen des Erzeugers mitteilt: «∼ GABRIEL ∼ DVGRIPON.» Die Größe der Karten beträgt ca. 99 : 56 mm. Jener Spielkartenmeister findet sich tatsächlich bei René d'Allemagne 1573 als Maître Cartier in Rouen nachgewiesen. Wirklich stimmen auch von allen den bei d'Allemagne publizierten Spielen die «Cartes au portrait de Rouen» (Charles Dubois, Rouen 1659) mit den Ambraser Karten stilistisch und, was die Namen der Figuren betrifft, am besten überein. Auch dort kommen unter den Königen «David» und «Hector», unter den Valets «Siprien Roman» und «Capita Fily» (so auf der anscheinend wenig verläßlichen Abbildung) vor; auch dort trägt der Piquebub die Adresse.

[1] Jahrbuch, Bd. VII (1888), S. CCXCIII. — Vgl. Julius v. Schlosser, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance (Bd. XI der Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, Klinkhardt & Biermann, S. 58.

An das Kartenspiel schließt sich in der ganzen Größe des Buches ein Jagdwerk Jost Ammans an. Sein Titel lautet: «Künstliche | Wolgerissene New | Figuren, von allerlai Jag und Weidtwerck, Durch den Kunst- | reichen Jost Ammon, ... zu Franckfort am Mayn | bei Martin Lechler, | In Verlegung Sigmund Feyerabends. M.D.LXXXII.»[1] Zuerst kommen nur die Blätter bis einschließlich fol. $E_{(4)}$. Von fol. A_2 an ist zwischen je zwei bedruckten Blättern ein leeres eingeheftet, von fol. B an sind die Blätter nur mehr einseitig bedruckt, woraus hervorgeht, daß man es mit Probedrucken zu tun hat, und zwar mit ausgezeichneten, wie Schärfe und Reinheit der Holzschnitte beweisen. Die genannten Blätter sind von den folgenden, fol. F bis $K_{(4)}$, durch die beiden vertieften Behältnisse für das Tricktrackspiel getrennt. Diese sind auseinander zu klappen und nehmen die ganze Größe des Buches ein; die Steine fehlen. Auch die zweite Hälfte von Ammans Jagdbuch besteht aus vorzüglichen Probedrucken, von denen jeder nur die eine Seite eines Blattes einnimmt und durch ein leeres Blatt geschützt ist. Die Blattgröße beträgt 191 : 138 mm.

Mit halb so großen Blättern beschließen den Inhalt des Vexierbuches ein Notizbuch, dessen leere Spiegel mit zierlichen ornamentalen Rändern eingefaßt sind, und das sogenannte Ambraser Liederbüchlein. Sein Titel lautet: «Lieder Büchlein, | Darinn begrif | fen sind zwey hundert vnd | sechtzig, Allerhand schöner weltlichen, | Lieder, ... Auffs newe gemehret mit viel schönen Liedern, die in den andern zuuor ausgegangenen Drü- cken nicht gefunden werden.» Darauf folgt das Motto: «Frölich in ehren, Sol niemand wehren», das durch einen nicht allzu schönen kleinen Holzschnitt, der an einem runden Tisch eine scherzende und musizierende Gesellschaft, Männer und Frauen, darstellt, illustriert wird. Ober dem Holzschnitt steht die Jahreszahl «M.D.LXXXII». Das Buch ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Frankfurt bei Nikolaus Basse gedruckt.[2]

b. Drucke als Appliken.

Dieses Thema hat jüngst Max Lehrs in seiner gehaltvollen Studie «Die dekorative Verwendung von Holzschnitten und Kupferstichen im XV. und XVI. Jahrhundert» ausführlich behandelt.[3] Er teilt Beispiele dafür mit, daß Holzschnitte und Kupferstiche auf die Außen- und Innenseiten von Buchdeckeln, in und auf Schachteln und Kästchen, auf Bettgestellen, auf Altarpredellen und auf Türen und Plafonds geklebt verwendet wurden. Was hier Einschlägiges vorgebracht wird, möge als Ergänzung von Lehrs' Ausführungen betrachtet werden.

Von den in Bücher eingeklebten graphischen Blättern werden hier natürlich nur jene erwähnt, die als Appliken der betreffenden Bände aufzufassen sind. Die Blätter, die der bequemeren Benutzbarkeit und wohl auch der besseren Konservierung wegen in eigens dafür angelegte Bände, die sogenannten Klebebände, eingeklebt wurden, bleiben hier außer Betracht.

Wie viele Kupferstiche und Holzschnitte, eingeklebt in alte Drucke und Handschriften, auf uns gekommen sind, ist jedem Bibliothekar und Kupferstichforscher bekannt.[4] Hier werden solche Appliken nur dann aufgezählt, wenn sie sich in Bänden der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung finden.

In einem bereits im Inventar von 1596 angeführten[5] Papierbändchen mit illuminierten Federzeichnungen «Meister peter falkners künste Zu Ritterlicher were» ist auf dem leeren Blatte des die Kunst mit dem Messer behandelnden Teiles ein bei Schreiber nicht erwähnter 64 : 47 mm messen-

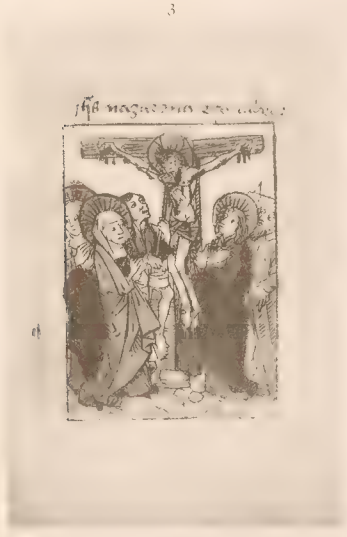
[1] C. Becker, Jobst Amman, Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher, Leipzig 1854, S. 118, Nr. 35 c.

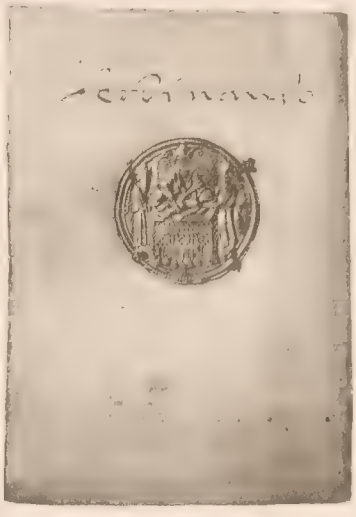
[2] Vgl. Franz M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem XII. bis zum XVII. Jahrhundert, Leipzig 1877, S. 798, Nr. 10. — Neu herausgegeben wurde das Liederbuch 1845 auf Kosten des Literarischen Vereines durch Josef Bergmann.

[3] Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen XXIX (1908), 183 ff.

[4] Vgl. z. B. Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Wien, I. Band (1908), S. 23 f.

[5] «Mer ain anders clains puech, in gelb leder eingebunden, mit ainem rotten gürtele umbgeben, darinnen auf papier gemalen allerlei fecht- und kampf-stuckh zu fuesz, vorn an dem plat geschriben: Maister Peter, falkhners, künste zu ritterlicher wöhr.» fol. 386.





Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien

1 und 2. Eingeklebte und eingeheftete Schrotblättchen im Gebetbuch der Bianca Maria Sforza.
Wien. Hofmuseum.

3. Eingeklebter Holzschnitt in Peter Falkners Fechtbüchlein.
Wien. Hofmuseum.

4. Albrecht Altdorfer, St. Bartholomäus. Kolorierter Holzschnitt.
Wien. k. k. Hofbibliothek.

5. Wallfahrtsmedaille aus vergoldetem Silber vom französischen Gebetbuch Kaiser Ferdinands I.
Wien. Hofmuseum.

der Holzschnitt, der eine Kreuzigung darstellt, eingeklebt (Taf. XXVII, 3). Eine Beschreibung wird durch die Abbildung überflüssig, die angewendeten Farben sind gelb, graubraun, grün, krapprot und Zinnober. Mit Zinnober sind auch oben die Worte «Jhs nazarenꝰ rex iudeoꝝ» geschrieben.

Die drei hier (Taf. XXVII, 1, 2) abgebildeten, in das Gebetbuch von Kaiser Maximilians zweiter Gemahlin Bianca Maria Sforza gehefteten Schrotblättchen wurden von Theodor v. Frimmel[1] und mir bereits besprochen.[2]

Am charakteristischesten nicht nur für das Einkleben von Kupferstichen sondern auch für das Anheften von gepreßten Metallplättchen ist eine Seite aus dem niederländischen Gebetbuch Kaiser Ferdinands I. (Inv.-Nr. 5000). Das Gebetbuch ist bei Sacken (Ambraser-Sammlung II, 210, 17 [123]) ausführlich beschrieben. Hier kommt nur die Vorderseite des letzten Pergamentblattes (Taf. XXVIII) in Betracht, auf der zuerst rechts oben ein kreisförmiger Kupferstich aufgeklebt ist. Der Durchmesser der äußeren Umfassungslinie mißt 67 mm. Dargestellt sind in der oberen Hälfte des Tondos auf stilisierten Wolken die Halbfiguren der hl. Anna und des hl. Joachim. Aus ihren Leibern wachsen zwei Äste, die sich in der Mitte zu einer Blume vereinigen, die die Halbfigur Mariä trägt, die wieder das Christkind in Armen hält. Zu beiden Seiten ihres Hauptes schweben in Nimben der hl. Geist in Gestalt einer Taube und die Halbfigur Gottvaters. Die untere Hälfte des Blättchens wird von einer Landschaft eingenommen, in der betend ein Zisterziensermönch kniet. Links ragen Felsen und Bäume auf, rechts stehen zwischen Bäumen Kirchengebäude. Die Umschrift lautet: «†⁎ SALVE ⁎ SANCTA ⁎ PARENS ∼ PRORSVS † ONI ∼ LABE † CARENS ⁎ HEC ⁎ GREGORIVS †». Der Stich ist sauber, fast kleinlich ausgeführt und ziemlich roh koloriert. Diesem Blättchen ähnlich ist ein gleichfalls kreisrundes, in der Albertina, das eine Kreuzigung mit vielen Figuren und tiefer Landschaft darstellt (P. I, 486). Sein Durchmesser mißt genau 70 mm. Seine Legende: † QVOS. ALII. ME RVERE. FERO. PATIOR. QVE. LABORES läuft ebenfalls um die Darstellung herum. Die Bäume sind auf beiden Stichen stilistisch verwandt. Ein ebenfalls kreisrundes und viele Szenen in reicher Landschaft zeigendes Parisurteil, das auch mit dem Tondo im Ambraser Gebetbuch Kaiser Ferdinands I. einigermaßen übereinstimmt, wird von Passavant (I, 650) als niederländisch bezeichnet. Karl Domanig wird durch den runden Stich in Kaiser Ferdinands Gebetbuch an einen Taler erinnert, der aber kaum jemals so groß war. Ähnliche figürliche Darstellungen finden sich auf Sedisvakanz-Talern, allerdings aus späterer Zeit.

Unterhalb des beschriebenen Blättchens ist ein Kupferstich aufgeklebt, der bereits bei Nagler (Monogrammisten I [1858], 340, Nr. 719) verzeichnet ist. Die Platte mißt 58 : 36 mm und stellt eine verkleinerte gegenseitige Kopie von Dürers Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen (B. 20) dar. Das Monogramm links unten ist ein A mit einem I unterhalb des Querbalkens. Der Körper Christi ist roh koloriert. Auf dem Blättchen über dem Bilde steht mit Tinte geschrieben: «O bone Jesu quanta pro me ingrato passus es», unterhalb jenes: «O bone Jesu ego sum qui peccavi et propter me operuit confusio faciem tuam». Eine noch kleinere ebenfalls gegensinnige Kopie von Dürers Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen kommt an dem Gebetbuch nochmals vor, nämlich als Gravierung auf dem silbervergoldeten rhombenförmigen Beschlag in der Mitte des vorderen Buchdeckels.

Das besprochene Schmutzblatt von Kaiser Ferdinands Livre d'heures zeigt aber noch drei andere in einer senkrechten Reihe angebrachte Appliken, die, da wenigstens eine von ihnen mit der gleichzeitigen Graphik in nahe Beziehung zu setzen ist, gleichfalls hier besprochen werden mögen. Es sind dies dünne gepreßte und auf der Vorderseite vergoldete Silberplättchen, die ursprünglich bloß auf das Pergament geklebt waren und später dann mittels nachträglich eingestochener Löchlein und Zwirnes angeheftet wurden. Rechts und links von dem mittleren der drei Plättchen verraten die Spuren des gelben Klebestoffes, daß einst noch zwei andere kleinere Scheibchen befestigt gewesen sein müssen. Das oberste noch vorhandene Plättchen ist kreisrund und mißt 26 mm im Durchmesser. Es stellt die Halbfigur der schönen Maria von Regensburg dar mit all den charakteristischen Merkmalen, wie sie von den Arbeiten

[1] In diesem Jahrbuch V (1887), S. VI, Nr. 4005.

[2] «Zwei unbeschriebene Schrotblättchen», in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1909, S. 12.

Altdorfers her bekannt sind: auf dem gesäumten Kopftuch und auf der linken Schulter ist ein Stern angebracht, vom Mantelrande über dem linken Oberarm hängen zwischen Sternen die lilienförmigen Troddeln herab. Ober dem Haupte der Madonna zeigt sich eine kleine Sonne mit menschlichem Antlitz, unterhalb des Bildnisses befindet sich das Regensburger Wappen mit den beiden gekreuzten Schlüsseln. Die Umschrift lautet: TOTA PVLCHRA: ES : 1519. 1519 ist das Jahr, in dem Albrecht Altdorfer als Mitglied des äußeren Rates unter den Abgesandten war, die der Judengemeinde die Vertreibung aus der Stadt verkündeten, das Jahr, in dem die Synagoge von der aufgeregten Regensburger Bevölkerung niedergerissen und an ihre Stelle das wundertätige Holzstandbild der «schönen Maria» aufgestellt wurde, mit der dann eine ganze Reihe der verschiedensten Arbeiten Altdorfers zusammenhängt, darunter wahrscheinlich auch die in Rede stehende Wallfahrtsmedaille.[1] Die Altdorfersche Medaille ist so selten, daß Friedländer 1891 «nicht ein Exemplar in Regensburg mehr auffinden konnte».[2]

Der Literatur,[3] in der die Abhandlung von W. Schratz: Die Wallfahrtszeichen zur schönen Maria in Regensburg und die sonstigen Regensburger Marien-Münzen[4] die erste Stelle einnimmt, ist jetzt eine Notiz: Die «Schöne Maria» zu Regensburg von R. v. Höfken[5] anzureihen.

Enge Verwandtschaft mit diesem Tondo, das möglicherweise auf Altdorfer zurückgeht, zeigen nun, was hier nicht unbemerkt bleiben möge, neun kleinwinzige Holzschnitte des Künstlers. Es sind dies der Schmerzensmann (Schr. 901), der Gekreuzigte (Schr. 939), der hl. Achatius (Schr. 1174), die hl. Agnes (Schr. 1183), der hl. Benedikt (Schr. 1269), der hl. Johannes der Evangelist (Schr. 1526), der hl. Hieronymus (Schr. 1572), der hl. Rochus (Schr. 1669) und der hl. Bartholomäus (von Schreiber nicht verzeichnet; die Seite des Außenquadrates ist 19 mm lang, der Diameter des Kreises mißt 12 mm). Die ersten sieben wurden von Dodgson Altdorfer zugeschrieben, das achte von Dörnhöffer, das neunte von mir. Alle bis auf das letzte sind von Sturge Moore auf Tafel 1 und 2 seiner Publikation von Altdorfers Holzschnitten[6] abgebildet. Das neunte Blättchen wird hier (Taf. XXVII, 4) zum erstenmale reproduziert. Die durchschnittliche Größe dieser durchwegs kolorierten und nur in Wien vorhandenen Blättchen, die Kreisform der Darstellung bei sieben von den neun Stücken, die Schrift im umrahmenden Ring legen die Vermutung nahe, daß auch diese Blättchen dazu bestimmt waren, in Gebetbücher eingeklebt zu werden. Eine ähnliche Bestimmung hatten wohl auch die kleinen Tondi des Meisters E S[7] und die teilweise nach dem Meister E S kopierten Israhels van Meckenem.[8] Aller Wahrscheinlichkeit nach diente ein großer Teil jener kleinen, kreisrunden, nielloartigen Stiche, wie sie Passavant im Appendice seines I. Bandes anführt, demselben Zwecke. Ich führe nur ein paar Beispiele an, die ich mir in der Dresdener Sammlung notiert habe und deren Verwendung zu dem gedachten Zwecke mir vollkommen klar zu sein scheint: die hl. Anna selbdritt (Dutuit,[9] Nr. 155), die hl. Barbara (Dut. 280), dann die deutschen schon aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Blättchen: die hl. Katharina (P. 854, Dut. 285), die hl. Barbara (P. 856, Dut. 279), den hl. Lorenz (P. 841, Dut. 226) und den hl. Sebastian (P. 842, Dut. 244).

Hier möge auch der zwei anderen gepreßten Silberplättchen in dem vlämischen Gebetbuch Kaiser Ferdinands I. und eines dritten in einem aus dem XIV. Jahrhunderte stammenden französi-

---

[1] Max Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg, in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, N. F. XIII, Leipzig 1891, S. 50 f. [2] L. c., S. 168, Anm. 69.

[3] Sie ist in J. V. Kulls in den Mitteilungen der Bayerischen numismatischen Gesellschaft abgedrucktem Repertorium zur Münzkunde Bayerns verzeichnet (IV. Supplementheft, München 1894, S. 376), eine Zusammenstellung, deren Kenntnis ich durch Vermittlung Campbell Dodgsons Herrn M. Rosenheim in London verdanke.

[4] In den eben zitierten Mitteilungen IV (1885), S. 41 ff.

[5] In der Zeitschrift für Münz- und Medaillenkunde, Wien 1908, II, S. 40. — Auf die Notiz machte mich Kollege August R. v. Loehr freundlichst aufmerksam.

[6] Sturge Moore, Albrecht Altdorfer, A Book of 71 woodcuts photographically reproduced in facsimile, Nr. 1 der Little Engravings classical & contemporary, London 1902.

[7] Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog, Wien. II. Bd. (1910), S. 245 ff., Nr. 193—201.

[8] Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503 (38. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1905), Nr. 352—362.

[9] Eugène Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes, 2me partie: Nielles. Paris 1888.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Aufgeklebte Kupferstiche und angeheftete Walltahrtsmedaillen
auf dem hinteren Schmutzblatt von Kaiser Ferdinands I. italienischem Gebetbuch.

Wien. Hofmuseum.

Fig. 6. Oberitalienischer Doppelholzschnitt für einen Rücheinband vom Ende des XV. Jahrhunderts.
Wien, Hofbibliothek

schen Gebetbuch desselben Herrschers[1] Erwähnung geschehen, was vielleicht umso eher zu rechtfertigen ist, als diese drei Plättchen zu den allergrößten Seltenheiten zu gehören scheinen; in der einschlägigen Literatur wenigstens finden sie sich, soviel ich sehe, nirgends verzeichnet. Alle drei bestehen gleichfalls aus dünnem Silberblech, das gepreßt und nur auf der konvexen Seite vergoldet ist. Von den beiden im vlämischen Gebetbuch befestigten ist das eine kreisrund, mißt 39 mm im Durchmesser und stellt auf gotischem Throne eine Madonna mit dem Kinde inmitten der Halbfiguren zweier anbetender Engel mit Spruchbändern dar. Am unteren Rande des Thrones zeigen sich ein paar nicht zu entziffernde gotische Buchstaben. Darunter ist das zweite Plättchen angeheftet, das in derselben Technik, hineinkomponiert in ein oben mit einem stumpfen gotischen Spitzbogen abgeschlossenes Rechteck, einen hl. Michael zeigt, der in der Rechten das Schwert hält und auf dem überwundenen Erzfeind steht, dem die Gestalt eines Drachens gegeben ist. Auch hier ist am unteren Rande der Darstellung eine unleserliche gotische Schrift angebracht. Das dritte Plättchen (Taf. XXVII, 5) ist vierfach an die Rückseite des ersten Schmutzblattes in dem hübschen altfranzösischen Livre d'heures des Kaisers geheftet, darüber steht von ihm eigenhändig geschrieben sein Namenszug «ferdinando». Dargestellt ist, wie auf einem Tische, dessen Vorderseite mit zierlichem gotischen Maßwerk geschmückt ist, ein ziemlich großer nackter Knabe von einem Priester, der hinter dem Tische oder Altar steht, beschnitten wird; ein anderer Priester steht links mit einem Gefäße in der Hand, ein dritter rechts und hält den Knaben. Alle drei Männer haben deutlich Judenhüte auf. Der Grund zwischen den Figuren ist durch zarte Blumen belebt.

Diese drei Plättchen unterscheiden sich von jenem mit der schönen Muttergottes von Regensburg vor allem durch ihren gotischen Charakter, der sich beim ersten und dritten durch Architekturformen, beim zweiten durch die Gestalt des Plättchens, beim ersten und zweiten durch die gotischen Buchstaben ausspricht. Die Umschrift des Tondos von 1519 ist bereits in Renaissance-Majuskeln ausgeführt. Sie unterscheiden sich aber auch von diesem und untereinander durch den künstlerischen Stil, und zwar glaube ich hier wieder das erste und zweite einer und derselben Werkstatt zuweisen zu dürfen, das Rund mit der Beschneidung aber einer dritten. Beim zweiten und dritten sind die gerippten Einfassungen, besonders aber die weichen wie verwaschenen Formen und, wie schon bemerkt, auch die Unterschriften ganz ähnlich. Die Medaille mit der Beschneidung zeigt im Maßwerk des Tisches und in den Füllblumen des Grundes, ferner in den körperlosen Gestalten eine schwächliche Eigenart gegenüber den künstlerisch höherstehenden vorher besprochenen Plättchen.[2]

Zu ganz anderem Zwecke eingeheftete und eingeklebte Kupferstiche finden sich in dem Stammbuch eines gewissen Michael Mailinger (Inv.-Nr. 5264). In das Büchlein sind die Jahreszahlen 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620 und 1631, ferner die Ortsnamen Prag, Preßburg und Wien eingetragen Das erste Blatt bildet der eingebundene, heute freilich völlig lose Titelkupferstich von Crispin de Passes «Deliciarium iuvenilium libellus elegantissimus». Er zeigt links eine nackte Frauengestalt, die in der Linken ein brennendes Herz, in der hocherhobenen Rechten an einer Schnur Cupido hält, der mitten wagrecht zwischen Wolken schwebt und einen Pfeil auf den Kavalier rechts abschießt, der mit der Rechten einen Falken hochhält, mit der linken einen Hund führt und das linke Bein auf einen Halbmond gesetzt hat. Die Platte mißt 105 : 152 mm. Fol. 115 war gleichfalls ein eingehefteter Kupferstich, der aber roh herausgeschnitten wurde, so daß nur mehr der linke Seitenrand erhalten ist. Links auf dem Boden sitzt eine Frau mit nacktem Oberkörper, über ihr zeigt sich eine zweite Figur, auf dem Boden vorne steht ein Becken, links oben hinten in der Wand ist ein Fenster angebracht. Unten sind noch die Anfänge zweier Zeilen zu lesen: «Balnea, vin . . .» und «Et tam . . .» Es ist ein Blatt aus dem

[1] Inv.-Nr. 4987. Sacken, l. c. II. S. 206, Nr. 8 (110).

[2] Die Abschweifung noch ausgiebiger zu gestalten, sei hier eines Lederfleckchens gedacht, das in roher Malerei das Antlitz Christi zeigt und an die Vorderseite des letzten Blattes in das kleine altfranzösische Gebetbuch Kaiser Ferdinands I. geheftet ist. Ein ebensolches Wallfahrtsbildchen trägt der Pilger, der, die Hände über der Brust gekreuzt, im Wagen auf der dritten Bank sitzt, auf der Außenseite des linken Flügels eines deutschen Altars vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. Der überaus interessante Altar stellt, geschlossen, rechts das Martyrium eines hl. Kardinals, links dessen Fahrt im Wagen anscheinend nach dem Orte, wo er den Tod des Blutzeugen erlitten hat, dar; in der kaiserlichen Sekundärgalerie.

oben genannten Libellus Crispin de Passes. Fol. 146 wiederum ist mit einem aufgeklebten und bemalten Kupferstich geschmückt. Er ist Nr. 14 einer Serie und stellt einen nach links stehenden Soldaten dar, der mit der Rechten eine Partisane geschultert hat und an dessen linker Seite ein langer Degen hängt. Unten stehen die Verse: «Dess felscherers ein kriegshaubtman, Durch auss gar nicht entraten kan.» Das ausgeschnittene und aufgeklebte Blatt mißt 126 : 90 mm. Fol. 150 endlich besteht aus dem Titelkupfer von Crispin de Passes «Collectanea fabularum facetiarumque». Über einer Kartusche mit der Schrift ein Adler, der eine Schreibfeder im Schnabel hält, links ein Putto mit Caduceus, rechts einer mit Bandrolle und Schild, unter dem Schriftfeld ein aufgeschlagenes Buch. Die Platte mißt 85 : 127 mm.

Um den Beispielen für graphische Blätter als Appliken im Innern eines Buches auch eines für einen Holzschnitt, der als Applik außen an einem Buche bestimmt war, anreihen zu können, muß statt der kunstindustriellen eine andere kaiserliche Sammlung zuhilfe gerufen werden.

In der Hofbibliothek befindet sich der hier (Fig. 6) abgebildete italienische Doppelholzschnitt vom Ende des XV. Jahrhunderts: links das Monogramm Christi inmitten der Evangelistensymbole, rechts der Drachenkampf des heil. Georg, alle sechs Darstellungen in Kreisen und umgeben von reicher Ornamentik. Der ganze Holzschnitt mißt 203 : 290 mm. Schon Schreiber hat in seinem Manuel[1] die Bestimmung des Holzschnittes, der, auf einen Bucheinband aufgeklebt, diesen zieren sollte, erkannt, ohne von zwei Exemplaren des mit jenem aufs engste zusammengehenden anderen Holzschnittes zu wissen, den Kristeller publiziert hat.[2] Kristeller wieder kennt das Wiener Exemplar nicht. Das bessere Exemplar des von ihm beschriebenen Holzschnittes hat sich damals in der Sammlung des Herrn Cernuschi in Paris befunden und schmückt den Einband des Anteros von Baptista Fulgosius, eines Buches, das 1496 zu Mailand von Leonardus Pachel gedruckt wurde. Ein arg zerstörter Druck vom selben Holzstock wird im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt. Kristeller macht es wahrscheinlich, daß der Holzschnitt von einem der in den letzten zehn Jahren des XV. Jahrhunderts für den ferraresischen Drucker und Verleger Lorenzo de' Rossi arbeitenden Künstler herrührt. Vergleicht man den Wiener Holzschnitt mit dem Cernuschi-Druck, so erweist er sich bis

Fig. 7. Kolorierter Holzschnitt aus dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts auf dem Deckel einer Spielwarenschachtel.
Wien, Hofmuseum.

[1] II, 222, Nr. 1815.
[2] Woodcuts as Bindings, in Bibliographica, London 1895, Vol. I, 249 ff. und Taf. XIII.

auf das Monogramm Christi als eine ziemlich genaue Kopie. Merklichere Unterschiede finden sich im Blumen- und Rankenwerk. Daß der Wiener Holzschnitt die Kopie und der von Kristeller publizierte die Vorlage ist, dafür läßt sich die Linkshändigkeit des hl. Georg auf dem letzteren natürlich nicht ins Treffen führen. Dieser Fehler könnte ebenso gut ursprünglich wie bei der Wiederholung geschehen sein. Wohl aber scheint mir die Art und Weise, wie auf dem Blatte bei Cernuschi das Monogramm Christi mit seinen Zierranken schön verteilt im Kreise sitzt, für die Originalität dieses Holzschnittes zu sprechen, während die Ungeschicklichkeit, mit der auf dem Wiener Blatte die kahlen drei Buchstaben, störende schwarze Flecke des Grundes freilassend, in das Tondo hineinkomponiert sind, dieses zur Kopie stempelt.

Fig. 8. Almosenkästchen im Museo civico zu Turin.

Man würde demnach, den von Lehrs publizierten Holzschnitt[1] hinzugerechnet, vier Holzschnitte kennen, die als Schmuck von Buchdeckeln gedacht waren. Zwei davon sind von demselben Holzstock gedruckt, der dritte ist eine Kopie dieses Holzschnittes, der vierte ist eine selbständige Arbeit.

Für die zierende Befestigung von Holzschnitten und Kupferstichen auf anderen Gegenständen als Büchern besitzt die kaiserliche Sammlung nur ein Beispiel, und zwar in der Spielwarenschachtel, die seit alters Stehaufmännchen enthält, die aber aus späterer Zeit zu stammen scheinen als der kolorierte Holzschnitt (Fig. 7), der auf den Deckel der Schachtel geklebt ist. Er ist kreisrund, mißt 200 mm im Durchmesser und stellt einen Kavalier und eine lautenspielende Dame dar. Hinter dem Paare sind die Gebäude einer Stadt und in der Mitte ein Baum zu sehen. Das Ganze ist eine mehr als mittelmäßige deutsche Arbeit und dürfte, dem Kostüm nach zu urteilen, etwa den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts angehören.

Äußerst merkwürdige und wichtige Beispiele für alte Holzschnitte als Appliken vermag die, worum man sie auch befragt, nie verlegene Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor beizubringen. Zunächst seien die beiden Almosenkästchen, die von Lehrs[2] nur kurz verzeichnet sind, ausführlicher beschrieben, da sie als Beispiele einer ganz bestimmt umrissenen Gattung, auf die zum erstenmale aufmerksam gemacht zu haben das große Verdienst von Lehrs ist, wichtig genug sind. Das eine Kästchen (Fig. 9) ist aus Holz und außen mit Ausnahme des Bodens dicht mit Eisen beschlagen. Der Deckel ist von vorne nach hinten

[1] L. c., S. 188, Abb. 3. [2] L. c., S. 187, Nr. 11 und 12.

etwas gewölbt. Innen ist der hölzerne Boden über einem Strohfutter mit Leder bespannt, von dem gegenwärtig ungefähr ein Drittel fehlt. Es ist etwa 10 cm hoch, 16 cm breit und 24 cm lang. Auf die Innenseite des Deckels ist ein Holzschnitt geklebt, der das Noli me tangere darstellt: Links kniet Maria Magdalena, rechts steht Christus, die Wundmale an seinem Leibe, einen Spaten in der Hand; hinter den beiden Gestalten sieht man ein schlankes Bäumlein, einen Zaun und Gebäude. Die Farben sind mit Patronen aufgetragen, denen Jost Ammans Briefmaler «nit hold» ist, da «man darmit schlechte arbeit macht | Darvon auch gringen lon empfacht». Dunkelrot sind die Außenseiten der Gewänder Christi und Maria Magdalenas, gleichfalls rot, aber heller ist der Himmel, mattgelb sind die Gewänder innen und der Boden, fleischfarben die Körperteile, drapgelb ist das Haar der Magdalena, der Zaun, ein Gebäude, grell rotgelb sind die anderen Bauten, das Haar Christi, der Stamm des Bäumchens und der Stiel des Spatens, dunkelgrün das Laub und das Gras. Unten steht in drei Zeilen folgendes Zitat aus dem Evangelium Lucae VII, 37: «(I)n diebus illis mulier que erat in civitate peccatrix, ut (co)gnovit q(uod) Jesus accubuit in domo Symonis leprosi, a(t|tu)lit alabaustrum unguenti et stans retro secus petit.» Der Holzschnitt mißt etwa 19·5 : 15 cm und ist rechts und links und wohl auch unterhalb des Textes etwas beschnitten. Knapp rechts vom Antlitz der Magdalena hat ein senkrechter Sprung des Deckelbrettes auch den Holzschnitt von oben bis unten zerrissen.

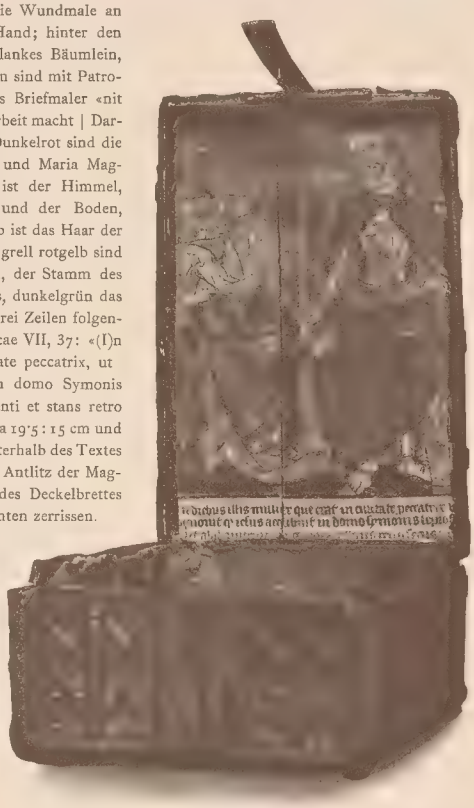


Fig. 9. Almosenkästchen in der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien.

Das andere Kästchen ist mit Eisenbeschlägen über dem Lederbezug ausgestattet, an der vorderen Schmalseite rechts und links vom Schloß zeigt sich unter der gotischen durchbrochenen Arbeit roter Samt, an den beiden Längsseiten sind je zwei Ösen angebracht, durch die ein Riemen durchgezogen werden konnte. Der Deckel ist abermals von vorne nach hinten gewölbt. Das Kästchen ist etwa 11·5 cm hoch, 15·5 cm breit und 22 cm lang. Der Holzschnitt, der den Innendeckel schmückt, ist leider nur mehr fragmentarisch erhalten; er stellt die Anbetung des Kindes durch Maria und Josef dar. Unterhalb des Bildes sind Spuren einer dreizeiligen Inschrift vorhanden. Auch die Farben sind zerstört, mit Mühe sind das Rot der Untergewänder und der Gebäude hinten, das Gelb am Strohdach des Stalles, ein stumpfes dunkleres Grün am Laubwerk rechts hinter dem Nährvater und einem Dache zu erkennen. Die Bildfläche des Holzschnittes mißt etwa 19 : 14·5 cm und ist an den beiden Längsseiten beschnitten. Die Innenränder des Deckels rechts und links sind mit Papier ausgeklebt, das eine italienische Schrift des späten XVI. Jahrhunderts zeigt.

Derselbe Holzschnitt mit derselben Schrift (zur Identifizierung dienen folgende Silben und Buchstaben auf dem Blatte im Kästchen bei Figdor: «erium» und «atu» in der ersten, «it et quo» in der zweiten und «ion» und «us» in der dritten Zeile), glücklicherweise in gutem Zustande (Fig. 8), ist in den Deckel eines Lehrs unbekannt gebliebenen, ganz entsprechenden Almosenbehältnisses im Museo civico zu Turin erhalten. Maria kniet mit gefalteten Händen links, Josef, eine brennende Kerze in der Rechten, scheint rechts eben niederknien zu wollen, zwischen beiden vorne auf dem über den Boden gebreiteten Zipf von Marias Mantel liegt das nackte Kindlein, dahinter zwischen dem Elternpaar sind Ochs und Esel zu sehen, den Hintergrund nehmen der Stall mit der Futterraufe, stattliche Gebäude und Strauchwerk ein. Auch dieses Blatt ist bemalt und mißt etwa 232 : 174 mm.[1] Die Schrift unten lautet: «Mirabile misterium declaratur hodie innovatur nature | deus homo factus est, id quod fuit, permansit, et quod non erat, assumpsit non commixtionem passus.» Woher dieses Zitat stammt, gelang mir leider nicht festzustellen. Der untere rechte Rand des Blattes, auf das der Holzschnitt gedruckt ist, ist mit schmalen Papierstreifen überklebt, die, gleichfalls in Holzschnitt, eine geflochtene Kette zeigen.

Wichtig ist Turin als der Aufbewahrungsort dieses Kästchens, da Lehrs ausdrücklich angibt, die Kunsthändler behaupteten, daß diese Kästchen aus dem nahen Savoyen stammen. Die beiden Holzschnitte sind in Stil und Farbe französisch und gehören wohl der Zeit um 1500 an.

Unter den von Bouchot publizierten französischen Holzschnittinkunabeln[2] wären der in der ungeschickten Schraffengebung dem Noli me tangere einigermaßen ähnliche hl. Franz von Assisi (Pl. 54,

Fig. 10. Almosensammler im Besitze des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien.

Nr. 101) und der Schmerzensmann (Pl. 85, Nr. 157), der ebenso schraffiert ist, die einzigen Blätter, die, wenngleich beträchtlich größer als all die anderen, vielleicht zu einem ähnlichen Zwecke bestimmt waren. Die Bilder sind gleichfalls mit Rändern eingefaßt, unterhalb deren je zwei gedruckte Zeilen zu lesen stehen.

Die Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor enthält aber noch ein drittes, ihr erst nach dem Erscheinen von Lehrs' Aufsatz eingereihtes hochinteressantes Beispiel für die Verwendung früher Holzschnitte zum Bekleben von Behältnissen für profanen oder religiösen Gebrauch. Es ist dies ein Almosensammler, ungefähr in der Gestalt einer hölzernen Schaufel (Fig. 10), der aus der Gegend von Heiligenblut in Kärnten stammen soll. Der Form nach ähnliche sollen statt der gewöhnlichen Klingelbeutel in den Hochalpen heute noch in Gebrauch sein. Das seltsame Gerät besteht aus weichem, schwarz angestrichenen Holz und ist 1006 mm lang, die Schachtel selbst mißt 192 : 182 mm, ihre Öffnung 80 : 161 mm.

Sämtliche Holzschnitte, mit denen der Almosensammler beklebt ist, sind Schreiber unbekannt geblieben. Die figürlichen gehören einer Passion und einem Marienleben an. Es seien zuerst die sechs außen auf den Boden der Schachtel geklebten (Fig. 11) beschrieben:

1. Abendmahl und Fußwaschung in einem. Hinten der Tisch, an dem Christus mit acht Jüngern (mehr vermochte der Künstler nicht unterzubringen) sitzt. Der Herr hat hier und auf allen anderen Darstellungen einen Nimbus mit Kreuz. Judas, links vorne, ermangelt des Heiligenscheines. Rechts vorne wäscht Christus dem Petrus die Füße. Der Boden und die Gewänder zweier Apostel sind dunkelmoosgrün bemalt. Christi Gewand und Petri Mantel scheinen rötlich gefärbt gewesen zu sein. Das Bild ist von einem roten Rande eingefaßt. 78 : 58 mm. Oben zerstört.

2. Christus auf dem Ölberg. Er kniet nach rechts. Auf dem Felsen vor ihm steht der Kelch mit dem Kreuze. Links die drei schlafenden Jünger. Hinten Zaun. Dunkleres und helleres Moosgrün auf

[1] Nicht nur diese Maßangabe sondern auch die Photographie verdanke ich der Güte des Herrn Direktors V. Avondo.
[2] Bibliothèque Nationale. Les deux Cents Incunables xylographiques du Département des Estampes, Paris 1903.

dem Boden. Christi Gewand und die schraffierten Partien des Bodens waren wohl einmal rötlich. Rotes Rändchen. 79 : 58 mm. Oben beschädigt, die Ecke links unten fehlt.

3. Der Verrat des Judas. Christus steht nach rechts, Judas, rechts von ihm, umarmt ihn. Hinter Judas zwei Krieger. Links vom Heiland steckt Petrus sein Schwert ein, vor ihm auf dem Boden der kahlköpfige Knecht des Malchus. Der Boden, das Untergewand des Petrus und das Gewand des Kriegers,

Fig. 11. Boden des Almosensammlers bei Herrn Dr. Figdor.

dessen Kopf über dem des Erzschelmes sichtbar wird, dunkelgrün. Christi Gewand war einmal rötlich. Rotes Rändchen. 77 : 59 mm.

4. Christus wird von den Kriegern seiner Gewänder beraubt und geschlagen. Ein Kahlköpfiger zieht ihm mit der Linken den Mantel aus, mit der Rechten schlägt er ihn. Auch zwei andere hauen zu, zwei weitere tragen Speere. Der Boden dunkelmoosgrün, undefinierbare Farbspuren auf Christi Mantel und Gewandteilen der Kriegsknechte. Rotes Rändchen. 79 : 56 mm.

5. Kreuztragung. Christus wankt unter dem T-förmigen Kreuz nach rechts, von einem Krieger rechts am Seile geführt. Hinten links Maria und Johannes. Links vorne faßt Simon von Kyrene helfend

den Stamm des Kreuzes an. Oberhalb Christi das Haupt eines sechsten Mannes, dessen linke Hand wie befehlend vorgestreckt. Der Rasen und das Gewand der zuletzt genannten Person dunkelmoosgrün. Deren (Juden-?) Hut gelb. Nicht mehr zu unterscheidende Farbspuren auf den Gewändern. 79 : 61 mm.

6. Grablegung Christi. Josef von Arimathia und Nikodemus legen den Leichnam des Herrn in einen Steinsarg. Hinter dem Sarkophag Johannes, Maria und Magdalena. Hinter diesen das T-förmige Kreuz. Der Boden dunkelmoosgrün. Rötliche Farbspuren auf den Gewändern. Rotes Rändchen. 78 : 59 mm. Das Blatt ist an beiden Seiten rechts und links abgewetzt. Die linke obere Ecke fehlt.

Die drei Holzschnitte auf dem halben Deckel des Behältnisses:

1. Mariä Tempelgang. In der Mitte Stufen, die zu einem Flügelaltar hinanführen. Davor die kleine Maria. Links die hl. Anna. Rechts der hl. Joachim. Das Gewand der Maria dunkelmoosgrün, ebenso der Heilige auf dem linken Flügel des Altars. Farbspuren auf dem Gewande der hl. Anna. 81 : 59 mm. Das Blatt rechts oben ganz verwetzt und beschmutzt. Linker Rand ganz abgerieben.

2. Nicht mehr zu enträtselnde Darstellung. Der Tod Mariä? Dann wäre von der Mitte vorne gegen rechts hinten zu das mit einem Tuch behangene Bett sichtbar. Links vorne lassen sich Füße und Gewand zweier Personen erkennen. Der Boden dunkelmoosgrün. 80 : 58 mm. Ganz beschmutzt, ab- und durchgewetzt. Der obere Rand fehlt fast ganz.

3. Maria als Himmelskönigin. Sie steht, eine Krone auf dem Haupte, die Hände gefaltet, inmitten eines Strahlenkranzes, von zwei rechts und links knienden Engeln angebetet. Farbspuren auf dem Gewande der Muttergottes und dem Boden. 82 : 58 mm. Beschmutzt und abgewetzt. Die Ränder rechts und links abgerissen.

Auf dem achtkantigen Stiel oben ist ein 386 mm langer und 18 mm breiter dekorativer Streifen aufgeklebt: Weingeranke, darin Trauben und drei Putten. Ein zweites Exemplar dieses Streifens, ganz analog befestigt, befindet sich auf der Unterseite des Stieles.

Auf den vier Seitenflächen des Behältnisses außen sind noch folgende dekorative Holzschnittstreifen aufgeklebt: links ein Muster aus sechszackigen Sternen, rot und grün, unvollständig, ca. 160 mm lang, 30 mm breit. Rechts: Muster aus Rauten, rote und grüne Farbspuren, ca. 164 mm lang, 31 mm breit. Gegen den Stiel zu: Arabeske, weiß und schwarz, ohne Modellierung, 166 mm lang, 39 mm breit. Vom Stiel weg: Flächenornament. Die sechsblättrigen Rosetten in den Innenkreisen rot. Unvollständig. Ca. 150 mm lang, 42 mm breit.

Während die beiden Exemplare des dekorativen Streifens oben und unten auf dem Stiele Arbeiten aus dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts sind, gehören die sechs Passionsdarstellungen und die drei Bilder aus dem Marienleben der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an. Diese Holzschnitte aber wie jene sind deutsche Arbeiten. Da aber das Blatt mit der Kreuztragung über das Stückchen eines Ornamentstreifens, der deutlich gleichfalls die Formen der deutschen Frührenaissance zeigt, geklebt ist, so dürften auch die neun Blättchen aus dem XV. Jahrhundert erst etwa um 1520 aufgeklebt worden sein und daher wohl das ganze Gerät erst aus dieser Zeit stammen.

Die ornamentalen Streifen erinnern an ähnliche Arbeiten, deren bereits Lehrs in seiner oft zitierten Studie Erwähnung tut und die als dekorative Füllungen auf Türen und Plafonds geklebt wurden. Stiche, wie sie in dem schon genannten Ambraser Klebebande «Grodesch und Arabeschi» aufbewahrt sind, werden wohl nicht nur als Vorlegeblätter für Goldschmiede, Intarsiatoren usw. gedient haben, sondern auch als Appliken für allerlei Geräte verwendet worden sein.

Ein besonders interessantes Beispiel für Kupferstiche als Appliken liefern die sogenannten Otto Prints, die dazu bestimmt waren, auf die Deckel von Florentiner Brautschachteln des XV. Jahrhunderts geklebt zu werden.[1] Die in der Einleitung von Lehrs' großem Werke[2] erwähnten Hoch- und Querfüllungen der primitiven deutschen und niederländischen Stecher waren sicherlich ebensosehr als Appli-

[1] Vgl. Paul Kristeller, Florentinische Zierstücke in Kupferstich aus dem XV. Jahrhundert, X. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1909.

[2] I (1908), S. 26 f.

ken wie als Vorlagen gedacht. Ferner gehören z. B. die dekorativen Füllungen Zoan Andreas und Hans Sebald Behams hierher. Ein kreisrunder Holzschnitt in der Sammlung W. L. Schreibers[1] (oberdeutsch, um 1500) sollte wahrscheinlich den Deckel einer Medikamentenschachtel schmücken.

Daß noch im späten XVIII. Jahrhundert Kästchen und ähnliche Behältnisse mit Kupferstichen beklebt wurden, dafür ist ein wunderhübsches Beispiel eine aus dem bedeutungsvollen Jahre 1789 datierte Schachtel im Besitze der Frau Marie Peitler in Wien. Aus starker Pappe würfelförmig gebaut, birgt sie in ihrem Inneren eine Menge Fächer mit genau hineinpassenden kleineren und immer kleineren Schächtelchen, in denen heute noch ebenso unterhaltlicher wie rührender niedlichster Kram aus den Zeiten der Urgroßmutter aufgespeichert liegt, und zwar von der Art, wie er einen Gottfried Keller zur liebevoll ausführlichsten Beschreibung verlocken könnte. Die Schachtel ist innen und außen mit dem mannigfaltigsten Buntpapier überzogen, das außen aber nur zur Folie für sorgfältig ausgeschnittene Kupferstiche dient: ein Wappen mit Girlanden, bemalte winzige Vögelchen, Blumen, Muscheln, Insekten, eine kleine Landschaft und dergleichen. Noch erhaltene Blätter, ausgesprochene Mandelbogen, mit allerhand Szenen, Tieren, Landschaften, einem Figurenalphabet und ähnlichem, zum Teil sogar ausgeschnitten, lehren, daß diese hübschen Verzierungsstücke aus Kupferstichen stammen, die als billige Marktware in Augsburg bei Martin Engelbrecht erzeugt wurden. Auf den bei Frau Peitler erhaltenen Bogen kommen die Stechernamen J. D. Nessenthaler und J. Wachsmuth und die Jahreszahl 1753 vor. Die höchste Blattnummer, 3229, beweist, wie zahlreich diese Art Kupferstiche war, von denen in den öffentlichen Sammlungen kaum etwas zu finden ist, die mit den Schachteln und Kästchen, auf die sie geklebt wurden, zugrunde gegangen sind.

Vielleicht ist es nicht ganz uninteressant, daran zu erinnern, wie graphische Blätter als Appliken auch an anderen Gegenständen des täglichen Gebrauches seit den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag gebraucht worden sind und werden. Namentlich gewisse billige Spielwaren haben — wenigstens bis vor deren «künstlerischer» Reform — Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie als Appliken ausgiebigst verwendet. Ich selbst besitze heute noch einen hölzernen Würfel zu einem Mariandelspiel, in dessen sechs Seiten vertieft kreisrunde Papierblättchen mit den Figuren des Spieles eingelassen sind; es sind bemalte Lithographien. Scheibenfiguren und Schaukelpferde findet man jetzt noch mit kolorierten Lithographien beklebt. Ferner zeigen z. B. die beliebten Zusammenlegspiele, sei es, daß das Spiel aus Würfeln oder aus den bekannten, von krausen Wellenlinien umränderten Plättchen besteht, Stiche oder Farbendrucke als Appliken. So sah ich im Herbst des Jahres 1909 auf einer Auktion des Wiener Versteigerungsamtes fünf Zusammenlegspiele vom Anfang des XIX. Jahrhunderts mit guten Stichen als Appliken. Die kolorierten Bilder waren: bei dem Wiener Spiel ein Kupferstich von Ponheimer nach G. Opitz «Der Sessel- oder Sänftenträger in Wien», bei den beiden Londoner Spielen Aquatintablätter von Malton nach Rowlandsons «French» und «English Barracks», bei den Pariser Spielen ein Kupferstich von Mauperty nach Huberts «Départ pour le Marché» und ein anonymer Stich «Cavalcade de Lonchamp». Sind gerade diese Blätter sicherlich nicht eigens für den eben geschilderten Zweck gemacht worden, so war und ist dies ebenso gewiß bei vielen anderen der Fall und wir würden manchen alten Holzschnitt und Kupferstich besser verstehen und richtiger beurteilen, wüßten wir, zu welchem Zwecke er eigentlich bestimmt war.

Ende des XVIII. Jahrhunderts hat der Wiener Kupferstecher Löschenkohl kolorierte Porträtstiche auf Fächer geklebt, kolorierte schlechte Lithographien der vierziger und fünfziger Jahre des XIX. Jahrhunderts kommen auf Fächern vor, die zu hohen Preisen unerfahrenen Reisenden in Spanien aufgeschwatzt werden, — wieder eine andere Verwendung graphischer Blätter als Appliken.[2]

Auch der Gepflogenheit primitiver Leute, Buntdrucke irgendwo aufzukleben, um sie immer vor sich zu haben, um über sie lachen oder sich an ihnen erbauen zu können, dürfte als einer uralten hier wohl gedacht werden. Noch kleben die Bäuerinnen an die Innenseite des Deckels ihrer Gewandtruhe,

[1] Im März 1909 versteigert. Nr. 19 und Taf. VII des Katalogs.

[2] Vgl. Edmund Wilhelm Braun, Altwiener Fächer und Miniaturen von Hieronymus Löschenkohl, in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1905, 26 ff.

der Tür ihres Kleiderschrankes Heiligenbilder, noch findet man auf dem Lande häufig an die hölzernen Wände einer Kegelstatt oder eines Lusthauses oder auch eines anderen Ortes Bilder aus Modejournalen, Witzblättern oder illustrierten Zeitungen aufgeklebt: Holzschnitte wurden durch Kupferstiche, diese durch bunte Lithographien, die berüchtigten «Farbendrucke», diese durch farbige Autotypien ersetzt.

Fig. 12. Zeugdruck in der Textilsammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien.

2. Drucke auf anderen Stoffen als Papier.

a. Zeugdrucke.

Wie es etwa zwischen einem Kupferstichkabinett und einer kunstgewerblichen Sammlung um eines jener Savoyschen Almosenkästchen zu einer Kompetenzstreitigkeit kommen könnte (denn heutzutage würde doch sicherlich niemand mehr den Ausweg einschlagen, den Holzschnitt abzulösen und ihn den Inkunabeln dieser graphischen Technik einzureihen, das Kästchen selbst aber etwa in der Möbelabteilung aufzustellen), so könnte auch bei einem Antependium, z. B. bei dem in der Sammlung des Sächsischen Altertumsvereines zu Dresden aufbewahrten, auf dessen gewebten Stoff wie sonst auf Papier von dem Holzstock, in den sie eingeschnitten waren, Heiligenfiguren und Ornamentstreifen gedruckt sind, die Frage aufgeworfen werden, ob es in die Textilsammlung oder in das Kupferstichkabinett gehört. Tatsächlich finden wir solche frühe Zeugdrucke sowohl in den Textilsammlungen von Kunstgewerbemuseen als auch in Kupferstichkabinetten aufbewahrt. Der in Forrers Buch: Die Kunst des Zeugdruckes vom Mittelalter bis zur Empirezeit[1] auf Tafel XXI abgebildete Schmerzensmann gehört z. B. zum Bestande des Berliner Königlichen Kupferstichkabinettes, während die Kreuzigung und die hl. Maria in dem gotischen Tabernakel[2] auf Tafel XXII in der Textilsammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien aufbewahrt werden. An dieser Unsicherheit ist die engherzige Stellung schuld, die die modernen Holzschnittforscher im Gegensatz etwa zu Weigel und Zestermann, die in ihren Anfängen der Druckerkunst in Bild und Schrift (Leipzig 1866) den Zeugdrucken ein eigenes Kapitel[3] widmen, diesen gegenüber größtenteils einnehmen. In Dodgsons monumentalem Kataloge der frühen deutschen und vlämischen Holzschnitte des XV. Jahrhunderts im Britischen Museum z. B. sind die beiden Werke Forrers[4] weder im historischen noch im technischen Teile

[1] Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet, Straßburg i. Elsaß 1898.

[2] In Weigel-Zestermanns Anfängen der Druckerkunst abgebildet als Nr. 8 und 9.

[3] S. 1—20, von Dr. Fr. Bock verfaßt und «Zeugdrucke» betitelt.

[4] Das oben genannte und das vier Jahre früher erschienene: Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen, Straßburg 1894.

der Einleitung, wo beidemal selbstverständlich vom Zeugdruck die Rede ist (S. 4f. und S. 33), erwähnt, ja, sie sind da überhaupt nicht angeführt und auch Kristeller übergeht sie in seinem Buche: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten[1] mit Stillschweigen. Kristeller präzisiert überdies (S. 16) seinen Standpunkt gegenüber dem Zeugdruck folgendermaßen: «Seine (des künstlerischen Bilddruckes) Geschichte kann erst da angehen, wo man Reliefschnitte oder Metallgravierungen in der bestimmten Absicht, durch Abdrucke ein Bild zu erzeugen, herzustellen beginnt. Hier ist nicht die Verzierung der Holz- oder Metallfläche oder auf indirektem Wege eines Gewebes, das doch immer das Wesentliche, das Auszuschmückende bleibt, der Zweck der Arbeit, sondern die Hervorbringung eines Bildes, das als solches Selbstzweck ist und für das der Stoff, auf den es abgedruckt ist, nur der Träger ohne eigene Bedeutung bleibt.» Mit dieser Definition ist gar nichts gesagt; denn ich behaupte kühn, daß z. B. die Matrize des oben genannten Altarbehanges in Dresden ein Reliefschnitt ist, der in der bestimmten Absicht hergestellt wurde, durch Abdruck ein Bild zu erzeugen. Ob dieses Bild auf ein ganz gewöhnliches Gewebe gedruckt, vorne an einem Altar aufgehängt oder ob ein anderes auf Papier gedrucktes auf die Innenseite des Deckels eines Almosenkästchens aufgeklebt wurde, bleibt sich doch wahrlich gleich. Beidemale habe ich es mit Holzschnitten oder, wenn man so will: mit von Reliefschnitten genommenen Bilddrucken zu tun. Um die Tatsache, daß gerade die frühesten Holzschnitte, die überdies künstlerisch sehr hoch stehen, auf Zeug gedruckt sind, kommt man eben einfach nicht herum und daher muß der Zeugdruck in einer Geschichte des Holzschnittes, da, wo von dessen Anfängen die Rede ist, und zwar natürlich auch nur da, unbedingt erörtert werden. Kristeller fühlt dies auch; denn bei der Behandlung der Anfänge des Holzschnittes in Frankreich kann er doch nicht umhin, wenn auch mit sichtlichem Widerstreben, der Sittener Tapete im Historischen Museum zu Basel[2] Erwähnung zu tun. Dieses berühmte Stück, das Fragment eines großen, von verschiedenen Holzmodeln auf Leinwand gedruckten Wandbehanges, das in seinem heutigen Zustande 94 : ca. 256 cm mißt und in drei Reihen übereinander, jede Szene umgeben von ornamentalen Bordüren, einen Reigentanz, einen Reiterkampf und die Geschichte des Ödipus darstellt, diese aus dem Kloster Sitten (Sion) im oberen Rhônetale stammende Tapete nun ist jedenfalls noch im XIV. Jahrhundert entstanden und ist sicherlich ein äußerst hervorragendes Kunstwerk. Über das eine wie über das andere sind wohl alle[3] Autoren einig, die über diesen Zeugdruck gehandelt haben, wenn ihn auch Keller[4] an den Anfang des XIV. Jahrhunderts, Forrer in dessen zweite Hälfte, Bouchot[5] nicht später als 1360/70 und Venturi bereits um 1350 ansetzt. Dagegen herrscht Uneinigkeit hinsichtlich des Ursprungsortes. Bouchot führt nämlich die Entstehung der Tapete auf die Kunst des Hofes von Avignon zurück, was Kristeller immerhin für möglich hält; Keller erklärt sie für venezianisch, Forrer, dessen Darlegungen übrigens sowohl Bouchot als auch Venturi unbekannt geblieben sind, für oberitalienisch, Venturi schlechthin für italienisch. In neuerer Zeit der Sittener Tapete den ihr in der Geschichte des Holzschnittes gebührenden Rang angewiesen zu haben, ist das Verdienst Bouchots, der ja auch in dem Bois Protat, einem um 1370 entstandenen Model für den Zeugdruck, einen höchst bedeutungsvollen «Vorfahren des Holzschnittes» in die Fachliteratur eingeführt und auch die bereits in den sechziger Jahren durch Edouard Fleury entdeckten von Holzformen gedruckten Initialen in Lyoner Manuskripten ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung nach richtig eingeschätzt hat.

Das früher erwähnte Antependium in Dresden kann sich natürlich in keiner Hinsicht mit der Sittener Tapete messen, sei hier aber trotzdem angeführt, weil es weder als früher Holzschnitt (es gibt

[1] Berlin 1905.

[2] Nicht zu Bern, wie Lionello Venturi in seinem Aufsatze: Sulle origini della Xilografia (L'Arte VI [1903], 265 ff.) sagt. Ein kleines Stück des Behanges befindet sich im Schweizer Landesmuseum zu Zürich.

[3] Auch Ferdinand Keller (Die Tapete von Sitten, ein Beitrag zur Geschichte der Xylographie, in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft, Zürich 1857, S. 139 ff.). Forrer irrt, wenn er (Die Kunst des Zeugdruckes, S. 85, Anm. 2) sagt, daß Keller die Tapete für eine Arbeit der Mitte des XV. Jahrhunderts hält. Keller erklärt vielmehr auf S. 144 und 146 ausdrücklich, daß sie im XIV. Jahrhundert entstanden ist.

[4] L. c., 85.

[5] Un ancêtre de la gravure sur bois, Paris 1902, 68.

deren viel unbedeutendere, aber auf Papier gedruckte, die aufs sorgfältigste beschrieben sind) noch als früher Zeugdruck (Forrer kennt es nämlich nicht) anderswo verzeichnet ist als in dem Massengrab einer Kunsttopographie und in dem populären Führer eines Museums dritten Ranges. Es stammt wohl ganz aus dem XV. Jahrhundert, wenn auch die thronende Maria in der Mitte älter als die Gestalten der hl. Katharina und der hl. Barbara rechts und links von ihr sein mag. Auch das an dem gleichen Orte aufbewahrte Fragment eines anderen Altarbehanges von gedrucktem Leinen mit der Darstellung eines hl. Bischofs, einer hl. Dorothea (?) und einer hl. Barbara gehört schon dem XV. Jahrhundert an.[1]

Teilweise älter und künstlerisch wertvoller als die beiden Dresdener Antependien sind die zwei schon erwähnten prachtvollen Zeugdrucke des Österreichischen Museums, beide aus Weigels Sammlung und vermutlich niederrheinisch, der bei Forrer (Die Kunst des Zeugdruckes) auf Tafel XX abgebildete, äußerst merkwürdige Behang eines Lesepultes aus Innichen in Tirol (jetzt in Straßburg), der ebenfalls bei Forrer (Die Zeugdrucke) auf Tafel XXX wiedergegebene, nicht minder interessante, vielleicht französische Leinendruck aus einer Kirche bei Euskirchen (die hl. Anna mit der hl. Maria als Mädchen und lobsingende Seraphim) und endlich das gleichfalls bei Forrer in den Zeugdrucken auf Tafel XXXII reproduzierte mit den Gestalten Christi, der hl. Barbara, St. Georgs, der hl. Jungfrau mit dem Kinde und des hl. Johannes bedruckte und bemalte Tiroler Hungertuch. Von der Kreuzigung inmitten zweier von demselben Stocke gedruckter ornamentaler Füllungen im Österreichischen Museum erhält man bei Forrer darum keine richtige Vorstellung, weil auf der Tafel die ornamentale Füllung (Nr. 1) nur einmal, und zwar getrennt von der Kreuzigung (Nr. 2), reproduziert und der richtigen Anordnung auch im Texte keine Erwähnung geschieht (Fig. 12).

Die Tatsache, daß die hier kurz angeführten Holzschnitte nur darum, weil sie auf Stoff und nicht auf Papier gedruckt sind, von den Holzschnittforschern namentlich der letzten Zeit beharrlich ignoriert werden und daß ferner von dem halben Dutzend hier gegebener Beispiele zwei immerhin nicht ganz belanglose Stücke, wie die beiden Dresdener Antependien, auch Forrer, dem wir die wichtigsten Publikationen über den Zeugdruck verdanken, unbekannt geblieben sind, berechtigt wohl zu dem Wunsche, daß der ganzen Gruppe figürlicher Zeugdrucke aus dem XIV. und aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts eingehendere Beachtung geschenkt werden möge als bisher. Ein kritisches Verzeichnis der bis zu dem heutigen Tage bekannt gewordenen Stücke täte wirklich not und meiner Meinung nach wäre es Sache der Holzschnittforscher, es anzulegen.

Essenwein hat für zwei im Germanischen Museum befindliche gestickte Tüchlein aus dem XIV. Jahrhundert, von denen das eine die Grablegung und die Auferstehung Christi, das andere den Tod Mariä[2] darstellt, konstatiert, daß die Vorzeichnung für die Stickerei gedruckt ist, und folgert daraus, daß manche der frühen großen Holzschnitte Probeabzüge von Stickereimodeln sind,[3] ein Schluß, den vorschnell zu verallgemeinern man sich wohl hüten muß. Wer es unternimmt, so mächtige figürliche Kompositionen zu sticken, der vermag es wohl auch, sie auf dem Stickgrund zu entwerfen, was sicherlich für das Mittelalter, in dem die Arbeitsteilung noch nicht so weit gediehen war wie in unseren Zeiten noch viel mehr zutrifft als etwa für den heutigen Tag. Ganz einfache Verzierungen, die dann geschlungen, ausgenäht werden sollen, hat man sich in alter Zeit sicher ebenso vorgedruckt oder vordrucken lassen wie heutzutage. So reiche figürliche Darstellungen aber, wie sie uns die meisten der erhaltenen Zeugdrucke vorführen, wohl kaum. Meines Wissens wurde auch noch bei keiner anderen alten Stickerei ein solcher Vordruck angenommen als bei den beiden Tüchlein des Germanischen Museums und wurden auch noch nie zwei alte Stickereien gefunden, die sich zueinander ebenso verhalten wie zwei von verschiedenen Händen kolorierte Abdrucke eines und desselben Holzstockes. Bei dem

[1] Otto Wanckel, Führer durch das Museum des königl. sächsischen Altertumsvereines, Dresden 1895, Nr. 49 und 100. Beide Stücke stammen aus der Kirche in Niedersteinbach bei Penig und sind abgebildet auf S. 37 und 36 des XIII. Heftes der Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen (Amtshauptmannschaft Glauchau, bearbeitet von R. Steche), Dresden 1890.

[2] Auch bei Forrer im Text (der Kunst des Zeugdruckes) auf S. 25 abgebildet.

[3] Älteste Druckerzeugnisse im Germanischen Museum I, im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. XIX (1872), 240 ff.

einen oder dem anderen Stücke, das bloß dünn konturiert ist, wie etwa der in Forrers Zeugdrucken auf Tafel XXI nach einem Neudruck des noch erhaltenen aus Bayern stammenden Holzmodels wiedergegebenen hl. Barbara oder dem Fragment aus Niedersteinbach, wäre ja vielleicht die Möglichkeit, daß man es mit solchen Vordrucken zu tun hat, zu erwägen; die übrigen bedruckten Stoffe aber waren sicherlich als wohlfeile Surrogate für kostspielige Stickereien gedacht, was nicht nur aus der reichen Zeichnung, den dicken Umrissen und den schwarzen Gründen sondern auch aus der Bemalung hervorgeht, die einige davon zeigen.

Ein bekanntes Beispiel für einen Druck von einem Holzstock auf Stoff im XVI. Jahrhundert liefert die sogenannte Dürersche Tapete. Auf dem Holzschnitt, der längst als Werk Hans Sebald Behams erkannt ist, sind die Figuren des Dürerschen Stiches von 1505 «Die Familie des Satyrs» (B. 69) in Weinranken eingefügt.[1] Wohl scheint kein Druck auf Stoff mehr erhalten zu sein, vielleicht ist überhaupt nie einer ausgeführt worden, sicher aber war der Holzstock dazu bestimmt und Lippmann hatte, wie das schöne Resultat beweist, sicher ganz recht, wenn er die Komposition in Schwarz und Gold auf blauen Stoff drucken ließ und diesen für den Einband seiner Publikation der Dürerschen Handzeichnungen verwendete. Auch Kupferstiche wurden auf Stoff gedruckt. So besitzt z. B. die Wiener Hofbibliothek von Dürers hl. Eustachius (B. 57), von seinem christlichen Ritter (B. 98) und von seinem Erasmus von Rotterdam (B. 107) Drucke auf Seide, das Britische Museum einen solchen von Dürers Porträt Friedrichs des Weisen (B. 104).[2] Alle diese Drucke sind wohl kaum vor dem XVII. Jahrhundert entstanden. Als Beispiel eines auf Seide abgezogenen Kupferstiches des XVII. Jahrhunderts sei ferner der vom 8. Juni 1669 datierte und F. Paul Bichler signierte Widmungsdruck an den Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach im Österreichischen Museum angeführt, der den seligen Johannes Dei darstellt und ca. 53 : 38·5 cm mißt. Eine eigene Gruppe von auf Seide abgezogenen Stichen bilden die «Thesenblätter», wie sie im XVII. und XVIII. Jahrhundert zum feierlichen Gedächtnis von Doktorspromotionen besonders in Augsburg und Wien hergestellt worden sind. Als Beispiel sei ein im Österreichischen Museum aufbewahrtes Blatt genannt. Es ist eine auf gelben Atlas gedruckte Radierung, die die im August 1755 an der Innsbrucker Universität erfolgte Promotion eines gewissen Jakob Tangl zum Doktor der Philosophie verewigt. Das Blatt zeigt folgende Signatur: «Godef. Bern. Göz invenit del. et excudit, cum Josephus et Joan. Klauber sculps. A(ugustae) V(indelicorum).» Das ganze Stück Stoff mißt 86 : 114 cm. Steht der Druck mit dem seligen Johannes Dei künstlerisch ziemlich niedrig, so ist die allegorische Komposition des Thesenblattes bereits eine Arbeit voll barocken Schwunges und Reichtums. Ein ganz ausgezeichnetes Stück aber ist der auf Tafel XLV unter Nr. 1 in Forrers Zeugdrucken reproduzierte, auf Seide abgezogene Kupferstich. Er stellt eine Szene der Mythologie oder alten Geschichte dar und ist 1789 von Janinet nach der Zeichnung des Bildhauers Moitte gestochen. Bis zum Jahre 1909 hat z. B. die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in den Luxusexemplaren ihres Werkes «Die Theater Wiens» sämtliche Tafeln, darunter auch Radierungen, auf Atlas gedruckt. Hochdrucke auf Stoffen kommen natürlich gleichfalls bis auf den heutigen Tag vor; es sind dies aber, wie etwa die Kaiserbildnisse auf Kinderfähnchen, Darstellungen von Wettrennen u. dgl. auf Taschentüchern, lediglich Erzeugnisse rohesten Maschinenbetriebes, Zeugdrucke schlechthin. In Japan freilich haben auch erste Künstler ihre farbigen Holzschnitte auf Stoff abziehen lassen. So berichtet Kurth, daß Harunobu gelegentlich seine Farbenholzschnitte direkt auf Seide drucken ließ.[3]

Hier dürfte vielleicht daran erinnert werden, daß der Stoff, dessen sich der Schreiber und der Illustrator vor der Erfindung des Typen- und Bilddruckes fast ausschließlich als des Trägers von Wort und Bild bedient hat, das Pergament, sowohl beim Holzschnitt als auch beim Kupferstich beinahe ganz durch das Papier verdrängt wurde. Wohl gibt es frühe Holzschnitte auf Pergament (eines solchen Blattes wurde bereits auf S. 264 gedacht: der Kreuztragung Schr. 309) und auch noch im XVI. Jahrhundert

[1] Vgl. in neuerer Zeit Dürer Society VI (1903), XXVII.
[2] A. M. Hind, A short history of engraving and etching, London 1908, p. 17, n. 2.
[3] Julius Kurth, Suzuki Harunobu, München 1910, S. 21.

kommen Holzschnitte auf Pergament vor, z. B. in den Pergamentexemplaren des Theuerdank und Weißkunig oder Burgkmairs Kaiser Maximilian zu Pferd (B. 32). Kupferstiche auf Pergament dagegen scheinen stets zu den allergrößten Seltenheiten gehört zu haben, was sich jedoch nicht völlig aus den den Anforderungen des Tiefdruckes widerstreitenden Eigenschaften des Pergaments (man denke an seine Unterschiede von feinem Japanpapier, das sich für den Tiefdruck ganz besonders gut eignet)

Fig. 13. Dreieckige Platte aus Holitscher Porzellan mit abgezogenem Stiche von Johann Ernst Mansfeld. Wien, Hofmuseum.

erklärt, da z. B. erst kürzlich in der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu Wien der schwierige Druck von einer von Brangwyn radierten Kupferplatte auf Pergament das günstigste Resultat geliefert hat. Übrigens gibt es auch von Rembrandts großem Ecce homo (B. 76) Drucke auf Pergament, z. B. besitzt die Wiener Hofbibliothek einen solchen des zweiten Zustandes. Von einem deutschen Kupferstich des XV. Jahrhunderts, der auf Pergament gedruckt ist, spricht Lehrs am Schlusse der Einleitung des I. Bandes seines großen Werkes.

b. Drucke auf Porzellan.

Kupferstiche aber werden nicht nur auf Papier, Seide und Pergament sondern auch auf Porzellan und Email abgezogen, freilich nicht wie bei jenen Stoffen direkt von der Kupferplatte sondern mittels

eines Papierdruckes, wie bei der Contreépreuve. Dieses Verfahren, von dem ein Autor sagt, daß es für die britische Keramik so viel bedeutet wie der Buchdruck für die Literatur, ward um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts in England erfunden. Allem Anscheine nach kamen so ziemlich zur gleichen Zeit mehrere Leute (John Sadler, Stephen Theodore Janssen, Simon François Ravenet, Robert Hancock) auf die gleichsam in der Luft hängende Idee und ward diese auch ungefähr gleichzeitig von verschiedenen englischen Fabriken (Battersea, Bow, Liverpool, Worcester) in die Tat umgesetzt. Den Anlaß dazu gab das sogenannte «Jesuit china», d. i. chinesisches Porzellan, das in China nach dem Muster europäischer

Fig. 14. Schüssel aus Holitscher Porzellan mit abgezogenem Stiche von Leopold Schmalhofer.
Wien, Hofmuseum.

Kupferstiche, die die Jesuitenmissionäre zur Verfügung stellten, bemalt worden war. Das Verfahren besteht im wesentlichen darin, daß die Zeichnung hinreichend tief in die Kupferplatte eingestochen wird, damit diese eine genügende Menge der eigens bereiteten Farbsubstanz aufnehmen kann. Von der Platte wird dann auf die gewöhnliche Weise ein Abzug auf Papier genommen. Dieser wird auf die mit dem Kupferstich zu schmückende Email- oder Porzellanfläche gepreßt. Das Geschirr wird schließlich nochmals gebrannt.[1]

Nach englischem Muster wurde auch in der 1746—1827 bestehenden k. k. Majolika-Geschirrfabrik zu Holitsch in Ungarn (dicht an der mährischen Grenze, bei Göding) mit Kupferstichen bedrucktes Porzellan (richtiger Steingut) hergestellt. 1788 sind die einschlägigen Versuche abgeschlossen, 1789 kommt zum erstenmal Geschirr, auf das Kupferstiche abgezogen sind, in den Handel. Bis zum 1. Ok-

[1] William Turner, Transfer Printing on Enamels, Porcelain and Pottery, London 1907.

Fig 15. Huldigungsbild auf die dreizehn habsburgischen Kaiser v

Doppelplatte im W

Rudolf I. bis Ferdinand III. Kupferstich von Andreas Spängler.
er Hofmuseum.

tober 1789 werden die Kupferstiche für die Fabrik nur von (Johann Ernst) Mansfeld angefertigt. An jenem Tage wird außerdem der Wiener Leopold Schmalhofer als Kupferstecher angestellt; er hat unter der Aufsicht Mansfelds, der bis 1814 für die Fabrik tätig ist, in Kupfer zu stechen, muß aber auch Stiche abziehen. Für diese heikle Funktion wurden außerdem in Holitsch der Kupferdrucker Vinzenz Proth und seit 1798 der Maler Jakob Schöpflin verwendet. Die Kupferstiche wurden schwarz oder braunrot gedruckt, bei vielen ward der Hintergrund blau oder rot übermalt. Signierte Stücke sind nur von Schmalhofer bekannt: ein Krug in Budapest (Hirt, drei Schafe und Hund, bezeichnet «Schmalhofer 1810»), eine Suppenterrine mit zwei braun abgezogenen Stichen (vorne Hase, hinten Landschaft, beide signiert: «Schmalhofer sc.»). Ferner soll es noch im Privatbesitze zu Holitsch ein Kännchen geben, auf dem gleichfalls ein mit «Schmalhofer sc.» bezeichneter Kupferstich abgezogen ist. Die Kupferplatten wurden 1827 bei der Auflösung der Fabrik nach dem Gewichte verkauft.[1]

Nebenher sei bemerkt, daß dieses aus England nach Österreich importierte Verfahren einen neuen Beweis für die Richtigkeit von August Schestags Ausführungen erbringt, daß der österreichische wie der deutsche Biedermaierstil unter dem entscheidenden Einflusse der englischen Kunst des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts gestanden ist.[2]

Die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung besitzt seit 1897 eine Auslese von Holitscher Porzellan, darunter nicht weniger als zehn Stück mit abgezogenen Kupferstichen:

Inv.-Nr. 6983: Vier Putten mit Ziege. Am Rande zwei Zierstücke mit Obst, zwei andere mit Blumen (Schüssel).

« 6983: Fliegender Putto mit Fackel und Kranz. Ein anderer, ebenso, mit Brief. Am Fuße zweimal derselbe Blumenkranz mit Schleife und zweimal derselbe Eichenkranz mit Köcher und Pfeil (Kanne).

« 6984: Drei Putten, der mittlere liegend und schlafend. Am Rande zwei Zierstücke mit Blumen, zwei mit Früchten (Schüssel).

« 6984: Ganz dieselbe Dekoration wie auf der Kanne Inv.-Nr. 6983 (Kanne).

« 6985: Putto, Schalmei blasend, und Schafe. Links unten signiert: «Schmalhofer sc.» Am Rande zwei Zierstücke mit Obst, eines mit Blumen. Eine Frucht- und eine Blumengirlande genau so wie auf der Schüssel Inv.-Nr. 6984 (Platte).

« 6988: Zwei Mädchen bekränzen einen Kandelaber. Am Rande zwei Porträtmedaillons zwischen Lorbeerzweigen, einmal mit einem männlichen, einmal mit einem weiblichen Kopfe, und zweimal dasselbe Medaillon mit einer griechischen Vase zwischen Füllhörnern. Dunkelroter Grund (viereckige Platte).

« 6992: Silen mit dem Bacchusknaben und eine Mänade. Die zwei Porträtmedaillons zwischen Lorbeerzweigen und das Medaillon mit der Vase zwischen Füllhörnern wie auf dem vorhergehenden Stücke. Blauer Grund (dreieckige Platte. Zwei weitere Exemplare im Depot, Inv.-Nr. 6986 und 6989; Fig. 13).

« 6993: Schlafende Nymphe mit Hydria. Ganz dieselben Zierstücke wie auf den beiden vorhergehenden Geschirren. Dunkelroter Grund (ovaler Teller).

« 6994: Drei tanzende Nymphen. Dieselbe Randverzierung wie auf den drei vorhergehenden Stücken. Dunkelroter Grund (Platte).

« 6996: Amoretten, sich auf einem Pfosten schaukelnd. Am Rande zwei Zierstücke mit Blumen, zwei mit Früchten. Ganz dieselben wie auf der Schüssel Inv.-Nr. 6983 (große Schüssel. Ein zweites Exemplar im Depot, Inv.-Nr. 6997; Fig. 14).

Im Depot befinden sich außer den bereits genannten noch folgende Stücke:

Inv.-Nr. 6987, 6990 und 6991: Antikes Mahl, Mann und Frau. Randschmuck wie auf der viereckigen Platte Inv.-Nr. 6988 (dreieckige Platte, in drei Exemplaren vorhanden).

[1] Karl Schirek, Die k. k. Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch, Brunn 1905, S. 270 f.

[2] Zur Entstehung des Biedermaierstiles: Kunst und Kunsthandwerk VI (1903), 263 ff. und: Zur Entwicklung des Biedermaierstiles, l. c. VII (1904), 415 ff.

Inv.-Nr. 6994: Römerin, auf einem Ruhebett liegend. Randdekoration wie auf der viereckigen Platte Inv.-Nr. 6988. Blauer Grund (ovaler Teller).

„ 6998: Sitzendes Mädchen, die Doppelflöte spielend, und Mädchen, in einem Stuhle sitzend und lesend. Blauer Grund (Kanne).

„ 6999: Zwei Amoretten am Feuer, zwei als Schnitter tätig und ein Korb mit Thyrsus, Bändern und Girlanden (Damengeschirr).

Die hier angegebenen Stiche lassen sich in zwei Gruppen scheiden. Die eine umfaßt die Puttenszenen und zeigt größere Figuren in Landschaften oder vor Wolken. Sie verrät einen ziemlich freien Rokokostil. Die mit diesen Stichen geschmückten Stücke (Inv.-Nr. 6983 [Schüssel und Kanne], 6984 [Schüssel und Kanne], 6985, 6996 und 6999) werden überdies auch durch wiederholt auf ihnen verwendete Vignetten als zusammengehörig bezeichnet. Da eine der größeren Darstellungen den Namen Schmalhofer (auf der Platte Inv.-Nr. 6985) trägt, so dürfen wohl alle als Arbeiten dieses Künstlers angesprochen werden. Auch die andere Gruppe von abgezogenen Stichen ist leicht zu erkennen. Sie zeugt mehr von Klassizismus, von Empiregeschmack. Die ihr gehörenden Hauptdarstellungen (antike Szenen oder Einzelgestalten) sind alle von kreisrunden oder ovalen Rahmen mit stilisierten Lorbeerzweigen umgeben. Alle Figuren heben sich von einem neutralen Grunde ab, der blau oder dunkelrot übermalt ist. Die die Hauptszenen begleitenden kleinen Zierstücke sind wieder gemeinsam. Die so charakterisierte Gruppe von Stichen findet sich auf folgenden Gefäßen der kaiserlichen Sammlung: Inv.-Nr. 6986, 6989, 6992 (diese drei Nummern drei Exemplare desselben Stückes), 6987, 6990, 6991 (diese drei Nummern abermals drei Exemplare desselben Stückes), 6988, 6993, 6994 und 6998. Bei Schirek ist der Vorname des Kupferstechers Mansfeld nicht genannt. Von mehreren Künstlern dieses Zunamens kommt aber als Autor der angeführten Stiche nur Johann Ernst in Betracht, wie ein Vergleich von dessen Oeuvre in der Hofbibliothek mit den auf die Holitscher Majoliken abgezogenen Stichen lehrt. Dort finden sich nämlich besonders auf fol. 19 und 21 des Klebebandes nicht nur ganz gleich große Darstellungen: zwei Mädchen, einen kleinen Liebesgott aus dem Käfig hebend (queroval) — zwei Putten, um eine Feder kämpfend (queroval) — zwei Putten, sitzend und einander küssend (kreisförmig) — ein Putto, sitzend und Syrinx blasend (in kleinerem Kreise) — ein Putto, sitzend und Leier spielend (ebenso) — Putto, mit einer Laterne gehend (aufrechtes Oval) — Putto mit Löwenfell, Keule und Schlüsselbund (ebenso) — Amor und Psyche, einander umarmend (ebenso) —, sondern vor allem zeigen der zuerst genannte auf Papier gedruckte Kupferstich und sämtliche der zweiten Gruppe angehörenden Stiche genau das gleiche stilisierte Lorbeerornament.

Zum Schlusse darf hier vielleicht bemerkt werden, daß im Jahre 1910 auf der Jagdausstellung in Wien die Wiener Porzellanfabrik Ernst Wahliß ein Jagdservice mit Abzügen von Ridingerplatten ausgestellt hatte; die besprochene Technik wird also noch heutzutage, und zwar mit Zuhilfenahme von Platten des XVIII. Jahrhunderts geübt. Daß Ridingerplatten noch existieren, ist durch die Neudrucke von ihnen genugsam bekannt.

B. Matrizen.

1. Eigentliche Platten (wegen der Gravierung ist die Platte da).

a. Gewöhnliche Platten, von denen gedruckt worden ist und die sich erhalten haben.

Kupferplatten und Holzstöcke werden wohl in den meisten Kupferstichkabinetten aufbewahrt. Daß sie sich aber in so auffallend geringer Anzahl vorfinden, daran sind sicherlich nicht bloß Eigenschaften des Materiales schuld. Das Holz ist gar ein vergänglicher Stoff, es wirft sich und springt und wird vom Wurm zernagt. Ist das Kupfer umso dauerhafter, so steht dafür der Langlebigkeit einer gestochenen Platte wieder ihr verhältnismäßiger Wert entgegen. Schon der Künstler selbst schleift —

heute gerade noch so wie ehedem — die Platte wieder ab, wenn er sie ausgenützt glaubt, um sie aufs neue verwenden zu können. Dabei lag den Alten die spekulative Verwertung einer möglichst kleinen Anzahl von Abzügen, wie sie heutzutage dann und wann so monströse Blüten treibt, sicherlich ferner als unseren Zeitgenossen. Ein Stück Kupfer aber, sei es nun alt oder neu, repräsentiert stets, auch abgesehen von der Zeichnung, die darein gestochen ist, einen gewissen Wert, kann wieder eingeschmolzen und neu ausgehämmert und ausgewalzt werden. Vielleicht waren in das Kupfer, das auf den Kuppeln von Barockpalästen so wunderschönen Grünspan ansetzt, einstmals die Stichelzüge eines Albrecht Dürer eingegraben. Aber nicht bloß diesen Umständen, zu denen sich wohl noch die Lästigkeit und Schwierigkeit der Aufbewahrung des viel Raum beanspruchenden und gewichtigen Materiales gesellen, ist die Schuld zuzuschreiben, daß so wenig von Platten und Stöcken erhalten ist, sondern auch der Interesselosigkeit, mit der man den Matrizen selbst in Fachkreisen begegnet. In der mächtig angeschwollenen Dürerliteratur gibt es z. B. kein Buch, keinen Aufsatz, in dem vollständig und kritisch zusammengestellt wäre, was von Dürerschen Originalplatten und -stöcken noch erhalten ist und in welchem Zustande sich die einzelnen Stücke befinden. Wir müssen noch immer auf Heller zurückgreifen, der da noch am meisten weiß. Viel von dem, was er verzeichnet, hat freilich längst seinen Platz gewechselt oder ist verschollen. Retberg geht auf die Platten und Stöcke gar nicht ein. Köhler, dem wir das beste Verzeichnis von Dürers Stichen verdanken, spricht nur dreimal von Platten und da im Anschluß an Heller und Passavant und ohne selbst etwas Bestimmtes zu wissen.[1] Dodgson, den wir heute zuerst um Rat fragen, wenn wir etwas über Dürers Holzschnitte erfahren wollen, hat erst drei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes seines Catalogue nachgetragen, daß die Originalstöcke von Dürers frühen Holzschnitten: der Marter der Zehntausend (B. 117), dem «Ercules» (B. 127), dem Martyrium der hl. Katharina (B. 120), dem Samson mit dem Löwen (B. 2) und der hl. Familie mit den drei Hasen (B. 102) noch erhalten sind.[2] Doch könnte man hier sagen, es fehlt eben an einem vollständigen, allen modernen Anforderungen entsprechenden Katalog von Dürers graphischem Oeuvre. Es ist aber bei Rembrandt nicht anders. Da gibt es den Rovinski (1890) und den Seidlitz (1895) und in beiden Werken ist z. B. die in Göttingen aufbewahrte Platte zu dem «ersten Orientalenkopf» (B. 286), von der die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien 1906 Neudrucke hergestellt hat, nicht verzeichnet.

Muß diese Unbekümmertheit um die alten Plattenbestände zugegeben werden, so wird vielleicht der als Anhang mitgeteilte Versuch, der natürlich nur mit Hilfe der liebenswürdigen Unterstützung durch die Herren Eigentümer der betreffenden privaten und die Herren Kollegen an den betreffenden öffentlichen Sammlungen[3] gemacht werden konnte und nichts weiter als einen ganz provisorischen Überblick über das geben will, was einerseits einige der wichtigsten europäischen Kupferstichkabinette außerhalb Wiens und andererseits die Wiener Sammlungen noch an alten Platten und Stöcken ihr eigen nennen, gerade in diesem Zusammenhang als nicht ganz überflüssig erscheinen.

Hier soll nur von den alten Kupferplatten und Holzstöcken die Rede sein, die in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung aufbewahrt werden.

Die beiden wichtigsten Gruppen sind bereits publiziert, indem die Stöcke und Platten neu abgedruckt wurden und Fachmänner dazu einen begleitenden Text schrieben. Die eine Gruppe besteht aus Matthias Burgklehners Landkarten von Tirol, d. i. der Kupferplatte für die kleine Tiroler Übersichtskarte vom Jahre 1608 (Inv.-Nr. 743), den sechzehn Holzstöcken zur großen Tiroler Landkarte mit dem Wappen Erzherzog Maximilians III. von 1611 (Inv.-Nr. 255—266), den zwölf Kupferplatten für die große Tiroler Landkarte mit dem Wappen Erzherzog Leopolds V. von 1620 (Inv.-Nr. 267—278) und den

[1] Bei den drei Marktbauern (B. 27), S. 24, bei dem radierten sitzenden Schmerzensmann von 1515 (B. 22), S. 70, und bei dem gleichfalls radierten Engel mit dem Schweißtuch von 1516 (B. 26), S. 72.

[2] Dürer Society IX (1906), Nr. XXXIV.

[3] Ich bin in der genannten Hinsicht zu besonderem Danke verpflichtet: den Herren Direktor François Courboin, Docteur ès lettres (Paris), Campbell Dodgson M. A., Assistenten (London), Dr. Albert Figdor (Wien), Dr. Max Geisberg (Dresden), Geh. Reg.-R. Direktor Dr. Max Lehrs (Dresden), Bibliothekar Dr. Karl Mandl (Wien), Direktor Dr. Josef Meder (Wien), Direktor Dr. H. Pallmann (München), Prof. Dr. Jaro Springer (Berlin), Prof. Dr. Josef Strobl (Wien), Kustos Karl Alfred R. v. Walcher-Molthein (Wien), Sr. Exz. Grafen Hans Wilczek sen. (Wien), Josef Wünsch (Wien).

vier Kupferplatten zur sogenannten Adlerkarte, einer Karte Tirols, die in den Tiroler Wappenadler eingezeichnet ist, ebenfalls vom Jahre 1620 (Inv.-Nr. 284—287). Neudrucke von diesen vier Karten sind unter dem Titel «Matthias Burgklehners Tirolische Landtafeln 1608, 1611, 1620» und mit begleitendem Text von Eduard Richter 1902 bei Adolf Holzhausen in Wien erschienen. Während der Stecher der kleinen Übersichtskarte und Zeichner und Holzschneider der großen Holzschnittkarte unbekannt sind, kennt man den Stecher der beiden anderen Karten. Es ist ein recht mittelmäßiger Künstler: Andreas Spängler aus Schwaz. Über ihn ist außer der erwähnten Richterschen Broschüre in Naglers Monogrammisten (I, S. 552, Nr. 1299, und I, S. 553 f., Nr. 1309) und in Albert Ilgs Vorbemerkung zu den «Wappen des österreichischen Herrscherhauses, von den Originalmodeln im Besitze der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses abgedruckt, 2. Aufl., Wien 1879» nachzulesen. Von Spängler rührt auch der von Richter (S. 4 f.) bloß kurz erwähnte, in die Rückseiten der beiden oberen Platten der Adlerkarte eingegrabene Kupferstich her, der ein Huldigungsbild für die dreizehn Habsburger darstellt, die von Rudolf I. bis Ferdinand III. die deutsche Kaiserkrone getragen haben. Außer Rudolf von Habsburg, der hinter der allegorischen Frauengestalt in der Mitte auf einem Throne sitzt, sind die in je einer Reihe rechts und links stehenden Herrscher durch folgende Inschriften kenntlich gemacht.

Links, von innen nach außen:	Rechts, ebenfalls von innen nach außen:
ALBERTVS · V RO · HV · BO : REX · AR · AVS ·	ALBERTVS · I · IM : RO DVX · AVSTRIA ·
FRIDERICVS · I · IM · RO · ARCH · DVX · AVST ·	FRIDERICVS · II · IM RO · ARCHI · AVSTRI
FERDINANDVS · I · IM · RO · HV · BO · REX · AR · AV ·	MAXIMILIANVS · I IM · RO · ARCHI : AVST : D : BV ·
MAXIMILIAN · II · IM · ROM · HV · BO · REX · AR · AVS ·	CAROLVS · V · IM · RO · RE HISPANI REX · ARC · AV
MATHIAS · I · IM · RO · HV · REX · ARCH · AVST ·	RVDOLPHVS II · IM : RO HVNG : BO : REX ·
FERDINAND · III · RO · REX · ARCH · AVS ·	FERDINANDV · II · I ARCHI · AVSTR ·

Die drei Frauen und ihre Kinder in der Mitte vorne sind: Rechts: Elisabeth (1602—1644), die Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, Gemahlin Philipps IV. von Spanien; Infant Balthasar Carlos (1629—1646); Marie Therese (1638—1683), nachmalige Gemahlin Ludwigs XIV. von Frankreich. Mitte: Marie (1606—1646), Tochter Philipps III. von Spanien, Gemahlin Ferdinands III.; Ferdinand IV. Franz (1633—1654), 1653 römischer König; Maria Anna (1635 – 1696), nachmalige zweite Gemahlin Philipps IV. von Spanien; Leopold I. (1640—1705), 1658 deutscher Kaiser. Links: Claudia (1604—1648), Tochter Ferdinands I. von Florenz, Witwe Franz Ubalds della Rovere zu Urbino, 1626 vermählt mit Leopold V. von Tirol; Erzherzog Ferdinand Karl (1628—1662); Erzherzogin Isabella Clara (1629—1685); Erzherzog Siegmund Franz (1630—1665); Marie Leopoldine (1632—1649), nachmalige zweite Gemahlin Ferdinands III.[1] Die Platte ist bezeichnet: «Andreas Spängler. excudit in Schwacz» (links unten) und «Opus D. Matthiae Burgklehner. M. D. C. XXXXI» (rechts unten). Das Bild mißt ungefähr 53·5 : 61 cm. Wenn das Blatt überhaupt publiziert wurde (in Wien und Innsbruck konnte es nicht aufgefunden werden), so ist es wahrscheinlich, daß es noch eine in eine eigene Platte gestochene Unterschrift hatte. Die Abbildung des Stiches hier (Fig. 15) gibt einen Neudruck wieder.

Die kunstindustrielle Sammlung bewahrt aber noch zwei andere Originalplatten Spänglers auf, die bei Richter (l. c., S. 5) gleichfalls nur nebenher verzeichnet sind. Sie stellen, wohl aus Anlaß der Vermählung Erzherzog Leopolds V. mit Claudia von Medici im Jahre 1626, die Hauptschätze Tirols

[1] Bei der Bestimmung dieser Fürstlichkeiten hatte Heinrich Zimmermann die Güte, mir mit seinen reichen genealogischen Kenntnissen Hilfe zu leihen, wofür ihm auch hier herzlich gedankt sei.

dar: das Silber, den Wein und das Salz (Inv.-Nr. 748 und 749). Die untere Platte ist signiert: «A : S : fec :» Die obere Platte mißt 284 : 431 mm, die untere 278 : 431 mm. An ihrem unteren Rande sind noch deutlich die Spuren der Oberschäfte der Schrift wahrzunehmen. Das Stück der Platte, das jene trug, muß abgeschnitten worden sein. Alte Drucke sind mir nicht bekannt geworden.

Die andere Gruppe von Originalplatten, deren intellektueller Autor möglicherweise gleichfalls Matthias Burgklehner ist, besteht aus 26 Holzstöcken mir rhombischen Wappen österreichischer Erbländer (Inv.-Nr. 243—254, 280—283, 544, 545, 547—550, 554, 555, 562, 563) und acht Holzstöcken mit den Teilen der dazugehörigen ornamentalen Umrahmung (Inv.-Nr. 556—561, 564, 565). Ilg macht es am angeführten Orte wahrscheinlich, daß die Wappen für Erzherzog Maximilian III. angefertigt wurden, der unter den Kaisern Rudolf II. und Mathias 1602 bis 1618 Statthalter von Tirol war. Ob einer von des Erzherzogs Künstlern, den Malern Martin Theophilus Polak, Thomas Stöger oder Melchior Stölzl oder der Kupferstecher Johann Schmitberger damit in Zusammenhang zu bringen ist, muß ebenso offen bleiben wie die Frage nach dem Zwecke dieser Arbeiten, ob sie zum Abdruck auf eine Tapete als Fries oben an der Wand bestimmt waren oder als Embleme auf Papierschilden an Fackeln, Lanzenschäften oder Katafalken dienen sollten.

Nicht publiziert sind schließlich ein paar kleine Holzstöcke, die weiß Gott wie in die Sammlung gekommen sind und von denen eigentlich nur zwei Porträte der Herzoge Alba und Carlo Gonzaga der Erwähnung wert sind. Dieses mißt 71 : 56 mm und trägt die Umschrift: CARLO GONZAGA DVCA DI MANTOVA, jenes, dessen Rückseite eingeschnitten ein steifes Blumenmuster zeigt, ist 42 : 38 mm groß und hat zur Legende: DVCHA DE ALBA. Beide Arbeiten dürften bei Lebzeiten der Dargestellten in Italien entstanden sein. Nicht der Publikation und eigentlich auch kaum der Rede wert sind drei weitere Holzstöcke: Das Allianzwappen Dietrichstein-Gilleeis mit der Grafenkrone darüber 45 : 55 mm, Inv.-Nr. 745). Ein Zweikampf zwischen zwei Kavalieren, deren einer überwunden auf dem Boden liegt; neun Personen sehen zu, darunter eine Dame und ein Knabe, ein Mann trägt eine Fahne mit dem Augspurger Pyr (75 : 106 mm, Inv.-Nr. 747); die Kostüme sind die des XVII. Jahrhunderts, doch könnte die ganz minderwertige Arbeit auch später entstanden sein. Ein von vier Pferden gezogener Galawagen, in dem ein Türke sitzt, vor und hinter dem Gefährte phantastisch gekleidete Krieger (158 : 378 mm, Inv.-Nr. 750); das Stück ist so schlecht, daß eine Zeitbestimmung kaum möglich ist; vielleicht stammt es auch noch aus dem XVII. Jahrhundert.

b. Platten, von denen wohl auch gedruckt wurde, die aber aufgehoben wurden und sich durch ihr Material oder Vergoldung auszeichnen.

Hier sei vor allem an eine Platte erinnert, die ein doppeltes Interesse verdient, einerseits, weil sie von Albrecht Dürer herrührt, und andererseits, weil sie sich im Besitze Rudolfs II. befunden haben soll. Der gelehrte Württemberger Theologe Johann Valentin Andreae schreibt 1647 in einem Briefe an den Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg[1] folgendes: «Ex omnibus verò eius (scl. Düreri) speciminibus Eustachium in caelaturâ primas tenere, à peritis rerum accepi, cuius cupream laminam cum imperator RVDOLPHVS II. fel. mem. magno redemisset, inaurari voluit, ne amplius attereretur.»[2] Hellers Notiz,[3] daß sich die vergoldete Platte von Dürers Eustachius im Besitze Josef Redtenbachers zu Kirchdorf in Österreich befinde, wurde bereits von Thausing richtiggestellt: die im Besitze des

[1] Joh. Val. Andreae, Seleniana Agustalia, Ulmae 1649—1654, Bd. I, p. 308.

[2] Unmittelbar an diese Worte schließen sich folgende Satze an: «Memini tamen legisse à Bilibaldo Pirkheimero, viro nobili et in Reib [sic!] Noribergensi triumviro clarissimo, Düreri maecenate et nutricio propè unico, cum nihil haberet, quod in Eustachiana tabula improbaret, tamen notâsse, stapedes breviores esse, quàm ut Eustachius huic equo insidere commodè possit, paenamque artifici indixisse, ut equum instructum depingeret, ad equisonum institutum, quod ille egregrie praestitit, quem saepè cum voluptate vidi.» Diese Anekdote zeugt von der Bedeutung, die man den Dürerschen Pferdedarstellungen beimaß. Ob mit der Darstellung des gesattelten Pferdes die Zeichnung L. 461 von 1498 gemeint ist, die wahrscheinlich vor dem Stich entstanden ist, muß dahingestellt bleiben.

[3] Josef Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, II. Bd., Bamberg 1827, S. 443.

Kaufmannes F. X. Redtenbacher zu Kirchdorf in Oberösterreich befindliche vergoldete Platte ist nicht die des Dürerschen Originales sondern die der gegenseitigen Kopie von 1579 (Heller, Nr. 731); die Buchstaben G. H. zu beiden Seiten des Dürerschen Monogrammes aber sind weggenommen.[1] Diese Bemerkungen sind folgendermaßen zu ergänzen und richtigzustellen: Die Platte befindet sich heutzutage im Besitze der Firma «Simon Redtenbacher seel. Wtwe & Söhne Linz a. D. Oberösterreich». Sie scheint von dem 1827 von Heller als Eigentümer erwähnten Josef Redtenbacher aus Leipzig mitgebracht worden zu sein. In den sechziger Jahren wurden von ihr zu Wien einige Abzüge hergestellt, desgleichen dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Friedrich Blumauer in Linz, des Schwagers von Josef Redtenbachers Enkel Simon und öffentlichen Gesellschafters der oben angeführten Firma, im Jahre 1905 in der Druckerei der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Auf der Platte fällt am meisten der Versuch auf, mittels des Stichels die 7 der Jahreszahl in eine 2 zu verwandeln. So wurde mithilfe der Vergoldung die ursprünglich durchaus ehrlich gemeinte Kopistenarbeit, wahrscheinlich sogar auf Grund der oben angeführten Stelle Andreaes, Fälscherzwecken dienlich gemacht, und zwar auf ziemlich plumpe Weise, da ja die Gravierung im selben Sinne wie ein Abdruck von Dürers berühmtem Stiche gehalten ist und 1529 Dürer schon ein Jahr tot war. Infolge dieser beiden Momente ist es von vorneherein unwahrscheinlich, ja unmöglich, daß die Platte von Rudolf II. für Dürers Originalarbeit gehalten wurde und aus seinem Besitze stammt. In den Inventaren der Rudolfinischen Kunstkammer findet sich aber auch die Dürersche Originalplatte nicht verzeichnet. Im Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621[2] wird bloß als «in einem gewölb neben dem spannischen saal» befindlich unter «allerlei gemähl, meistentheils ungefast, an der erden bei den fenstern» ein «Sanct Hubertus, wie ihm ein hirsch erscheinet, nach Albrecht Dürren copirt», erwähnt — eine der vielen Kopien nach dem beliebten Stiche, wie sie zum Beispiel auch im Besitze des Fürsten Liechtenstein auf Schloß Feldsberg, in der Ambrosiana zu Mailand und bei Frau Baronin Hildegarde Marschall in Wien vorkommen.

Ist die bisher besprochene Platte von Dürers hl. Eustachius aber, wenn überhaupt Andreaes Nachricht über sie wahr ist, verschollen, so besitzt dafür die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung eine andere Platte, die, anscheinend noch bevor von ihr gedruckt wurde, ja wohl sogar noch bevor der Stichel auf ihr zu zeichnen begann, dazu bestimmt war, als Wandschmuck, wahrscheinlich so eingerahmt, wie sie heute noch ist, verwendet zu werden. Das läßt nämlich das Material, aus dem sie besteht, — es ist Silber — erschließen. Das Merkwürdige an der Sache ist, daß die Platte, wie nicht nur die alten Drucke, die von ihr genommen wurden, sondern vor allem der Gegensinn, in dem sogar Legende und Monogramm gehalten sind, beweisen, von Anfang an für den Druck, zugleich aber auch — das geht eben aus dem Silber hervor — für eine dekorative Aufmachung bestimmt war.

Die in Rede stehende Platte ist das schöne Tondo des Hendrik Goltzius mit Venus, Bacchus und Ceres (B. 155). Die Platte, die übrigens im VII. Bande dieses Jahrbuchs (1888) auf S. 238 neu abgedruckt worden ist, stammt aus der Schatzkammer und führt die Inv.-Nr. 924. Der Durchmesser des Bildkreises mißt 164 mm, der der Platte selbst 165 mm. Die Umschrift lautet: «Cum Bacchi, et Cereris magnum mihi numine numen, Anno * 1595. Hi mihi languenti renovant in pectore vires. ∾ * » Das Monogramm unter dem linken Arme der Ceres zeigt in Ligatur H und G (Taf. XXIX). Bei Besprechung des Stiches ist der Platte weder bei Bartsch, noch bei Nagler (Monogr. III [1863], S. 334, Nr. 952) noch bei Dutuit (Manuel IV [Paris 1881], p. 429, Nr. 155) oder Wurzbach (Niederländisches Künstlerlexikon I, Nr. 600) Erwähnung getan.

c. Platten, die von vornherein gar nicht zum Drucke bestimmt waren, sondern eingerahmt und als Wandschmuck aufgehängt werden sollten.

Daß die Platten, die hier besprochen werden sollen, um ihrer selbst willen und nicht wegen der von ihnen abzuziehenden Drucke geschaffen worden sind, beweist vor allem die Schrift auf ihnen, die

[1] Durer, 2. Aufl., Leipzig 1884, I, S. 309, Anm. 3.

[2] Publiziert von Heinrich Zimmermann in diesem Jahrbuch XXV (1905), II. Teil, S. XLVIII, Reg. 19421, Nr. 1321.

niemals Spiegelschrift ist. Charakteristisch ist für sie ferner die Punztechnik, die auf ihnen derart geübt ist, daß die Lichter durch die Punkte erzeugt sind, während die unberührt gelassene glatte Oberfläche des Metalles die Schatten abgibt. Drei von den vier im Besitze des Kaiserhauses befindlichen Platten sind endlich aus Messing, die vierte besteht zwar aus Kupfer, ist aber vergoldet.

Fig. 16. Johann Kellerthaler, Kardinal Albrecht von Brandenburg, vergoldete und gepunzte Messingplatte. Wien, Hofmuseum.

Mit dieser (Taf. XXX) sei hier begonnen. Sie stellt die drei Göttinnen dar, die dem königlichen Schäfer auf dem Berge Ida erschienen sind. Das Distichon unter dem Bilde lautet:

«E COELO AD PARIDEM VENIVNT TRIA NVMINA DIVVM
O QUANTVM LAVDIS VANA CVPIDO VALET.»

Rechts unten kaum leserlich ist die Platte, die 150 : 207 mm mißt und die Inv.-Nr. 925 trägt, signiert und datiert: «15 [illegible] fe: 96.» Von dieser erst durch mich entdeckten Signatur blieben mir die beiden inneren Buchstaben des Monogramms anfänglich unsicher. Ganz klar war das H; ob der zweite Buch-

COELO AD PARIDEM VENI
CVPIDO

stabe aber ein C oder ein G bedeutet, war schon fraglich und vollends ungewiß war das mittelste Zeichen. Ein zufälliger Fund in der Sammlung des Herrn Dr. Figdor brachte Licht. Dort befindet sich nämlich das Stammbuch eines Formschneiders namens Hans Jobst Spörl, der nach seiner eigenhändigen Eintragung im Buche 1594 bei Jobst Amman ausgelernt hatte und am 17. Juli 1596 in die Fremde wanderte. Unter den vielen Zeichnungen nun, mit denen befreundete «Kunstgesellen» zu einem fröhlichen Gedächtnis das Buch geschmückt haben, kommt auf fol. 5 r. ein Putto vor, unter dem das Monogramm und über dem die Jahreszahl «1·5·9·8» steht. Dieser Flügelknabe, der von vorne gesehen ist, nach rechts blickt, den rechten Fuß auf eine kleine Bodenerhöhung gestellt hat und mit der Rechten ein Schwert, mit der Linken einen Schild hält, den ein Gesicht ziert, ist mit spitzer brauner Feder gezeichnet und geht stilistisch gut mit der Gravierung auf der Platte des Hofmuseums zusammen. Die hohe Stirn, der kleine Mund, der eingekerbte Flügel, die ausgebogene Hüfte über dem Standbein (diese beiden Merkmale finden sich auf der Platte am Amor wieder), die weichen Hände mit den gezierten Stellungen der Finger, die nicht recht zufassen können, die aufragende große Zehe (am rechten Fuße des mit der Feder gezeichneten Flügelknaben, am linken der gravierten Minerva), die ganze subtile Art, alles ist hier wie dort, auf der Platte und auf dem Blatte identisch. Dazu kommen die gleiche Zeit — bloß zwei Jahre liegen zwischen den beiden Arbeiten — und das Monogramm, das sich auf der Platte nach dem der Zeichnung nicht nur ergänzen, sondern deutlich als das gleiche erkennen läßt.

Wer nun freilich der Monogrammist [e] ist, vermag ich einstweilen nicht zu sagen. Jedenfalls ein im letzten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts in Süddeutschland tätiger Künstler, vielleicht Naglers[1] Hans Christoph Smischek, der 1630 in München das Titelblatt der Fasti Mariani gestochen hat, — mir war diese Ausgabe leider unzugänglich.

Die Vertiefungen der Platte sind mit weißem Farbstoff ausgerieben.

Die andere im Kunsthistorischen Hofmuseum befindliche Platte (Inv.-Nr. 923, Fig. 16) stellt ein Porträt des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Dürers «großen» und «kleinen Kardinals» dar. Er ist im Profil nach rechts wiedergegeben, zu beiden Seiten und ober ihm befinden sich vierzehn Wappen. Die Inschrift unten lautet:

ALBERTVS · MI : DI : SA : SANC : ROMANAE ECCLAE
TI : S : PETRI AD VINCLA · PBR · CARDINA : MAGV :
AC MAGDE : ARCHIEPS ELECTOR IMPE : PRIMAS
ADMI : HALBER : MARCHIO · BRANDENBVRGESIS.

Die Platte, die 160 : 122 mm mißt und in reiner Punztechnik und zwar so hergestellt ist, daß wieder die Lichter durch die gepunzten Punkte erzeugt werden, trägt unten die Buchstaben I K, d. i. das Monogramm Johann Kellerthalers des Älteren,[2] eines sächsischen Goldschmiedes, von dem ebenso wie von seinem gleichnamigen Sohne nur Porträte in der Art des genannten herrühren, während von Daniel Kellerthaler, seinem Enkel, ebenfalls Punzarbeiten, Platten sowohl als auch Drucke, aber mit gut gezeichneten und komponierten figuralen Darstellungen, mythologischen und allegorischen, erhalten sind.[3]

Heydemanns Verzeichnis der Werke der Familie Kellerthaler ist überdies durch zwei in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek aufbewahrte Arbeiten, sowohl Platten als auch Drucke, zu vermehren. Wieder sind es Punzarbeiten der beschriebenen Technik: das einemal ein Profilporträt Martin Luthers, das 157 : 116 mm mißt, von 1552 datiert und mit «·I·K·» bezeichnet ist; das anderemal ein

[1] Monogrammisten III (1863), S. 285, Nr. 798.

[2] Diese bereits in den Führer durch die kunstindustrielle Sammlung aufgenommene Identifizierung wird gleich den folgenden Literaturangaben über die Künstlerfamilie Julius von Schlosser gedankt: H. Heydemann, Aus dem Pavillon für kunstgewerbliche Altertümer auf der Ausstellung zu Halle, in der Zeitschrift für bildende Kunst XVII (1882), 173 ff. Oskar Doering, Philipp Hainhofer, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. X (1901), 164. Hettner-Büttner, Erläuterungen zu den Photographien aus dem königl. historischen Museum in Dresden, München 1871.

[3] Zum Beispiel Platten im Grünen Gewölbe zu Dresden, Drucke im Kupferstichkabinett ebenda und in dem der Wiener Hofbibliothek.

Profilbildnis Karls V., das 164 : 122 mm groß ist, dasDatum 1560 und das Monogramm «A K» trägt. Die gleiche Technik, der engverwandte Stil, dieselbe Anordnung und annähernd gleiche Größe, schließlich das gemeinsame Vorkommen legen den Gedanken nahe, in dem A K ein noch nicht bekanntes Mitglied der fruchtbaren sächsischen Goldschmiedefamilie zu agnoszieren. In der Hofbibliothek befinden sich von diesen beiden Platten zwei alte und zwei neue Abdrucke. Für die ersten wurden die Platten als Hochdrucke behandelt — daher erscheint auf den Abzügen das Gepunzte licht, bei den letzteren als Tiefdrucke, weshalb auf den Drucken das Gepunzte dunkel herauskommt. Den modernen Abdrucken liegt ein ohne Jahreszahl bei L. C. Zamarski in Wien gedruckter Text bei, der die Monogramme auf Jakob Kobel oder Jakob Kerver deutet. Zum Zwecke dieses Neudruckes scheinen auch die beiden Platten mit Blei untergossen und auf Holzstöcke befestigt worden zu sein. Befindet sich bereits nach Heydemanns Katalog der Arbeiten Johann Kellerthalers des Älteren ein Porträt Luthers von 1549 und eines Karls V. von 1557 in Quedlinburg, so kommen ganz entsprechende Platten mit den Porträten derselben beiden Personen, beide «I. K.» signiert und von 1551 datiert, auch im Museum von Görlitz vor.[1]

Ob das von mir bereits in anderem Zusammenhang erwähnte «Tüsch-blatt von Messing, dess Herzog von Soxssen Konterfeiht dorein gestochen»,[2] in der Rudolfinischen Kunstkammer zu Prag etwa eine Punzarbeit Johann Kellerthalers des Jüngeren war, muß dahingestellt bleiben. Die sächsische Provenienz, die Zeit, das Material und schließlich der Umstand, daß nach Heydemann (l. c.) zu Quedlinburg ein von 1587 datiertes Bildnis Christians von Sachsen in der beschriebenen Technik erhalten ist, würden dafür sprechen.

Die, wie wir noch sehen werden, bereits am Ende des XV. Jahrhunderts, also noch vor Giulio Campagnola, der gewöhnlich und auch noch bei Hind als der erste in ihr arbeitende Künstler gilt, in Oberitalien geübte Punztechnik war namentlich in der zweiten Hälfte des XVI. und zu Beginn des XVII. Jahrhunderts in Deutschland beliebt. Hind hat die in dieser Manier arbeitenden Kupferstecher jener Zeit, größtenteils Goldschmiede, zuletzt am übersichtlichsten zusammengestellt. Die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung besitzt an Goldschmiedearbeiten einige charakteristische Beispiele dieser Technik, das Hervorragendste darunter sind wohl die entzückenden mythologischen Szenen und Grotesken am oberen Rande der Prunkschüssel Christoph Jamnitzers mit der in hohem Relief gearbeiteten Darstellung des Triumphes der Liebe (Inv.-Nr. 1104). Hier (Fig. 17) abgebildet ist das Stück Rand mit dem Wettlauf der Atalante und des Milanion. Staffierte Landschaften in Punztechnik finden sich ferner z. B. auf den vergoldeten Silberbeschlägen des Automatenwerkes von Matthäus Wallbaum (Inv.-Nr. 880), punzierte Darstellungen der zwölf Monate in Figuren und eines nackten Knaben, aber noch roher als die vorhergehenden Arbeiten, kommen beispielsweise außen auf den Buckeln des Deckels und des Fußes und auf der Innenseite des Deckels eines mit vergoldetem Silber montierten, mit B W bezeichneten Elfenbeinpokals des XVIII. Jahrhunderts (Inv.-Nr. 4528) vor.

Eine vergoldete Kupferplatte mit einer Landschaft in Punztechnik aus dem XVII. Jahrhundert und eine Silberplatte mit figürlichen Szenen in derselben Technik noch aus dem XVI. Jahrhundert, verzeichnet unter Nr. 52 der Führer durch die Sammlungen von Schloß Ambras.[3]

d. Platten als Appliken.

Daß Platten, die ursprünglich zum Drucke bestimmt waren und von denen auch gedruckt wurde, vergoldet als Appliken von Möbeln verwendet wurden, dafür bietet die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung in zwei Rudolfinischen Kabinetten schöne Belege. Zum Schmucke der beiden Kästen, die einander nicht völlig gleichen, aber doch deutlich zusammengehören, sind neben Einlagen aus verschiedenem Holz und Perlmutter und Verkleidungen der Vorderseiten der Lädchen mit Reliefs aus ver-

[1] Briefliche Mitteilung Herrn Direktor Ludwigs Feyerabends.

[2] Als Porträt des Kurfürsten Christian II. von Sachsen in diesem Jahrbuch XXVIII (1909), S. 28.

[3] Das k. u. k. Schloß Ambras in Tirol. Führer durch das Gebäude und die Sammlung, von Dr. Albert Ilg und Wendelin Böheim. 2. veränderte Aufl., Wien 1898.

Fig. 17. Stück vom gepunzten Rande der großen Prunkschüssel Christoph Jamnitzers mit dem Triumph der Liebe.
Wien, Hofmuseum

goldeter Bronze oder mit Bildchen en verre églommisé in Rahmen aus vergoldeter gravierter Bronze auch vergoldete Kupferplatten als Appliken verwendet, bei dem einen Schranke (Inv.-Nr. 3389, Fig. 18) an den Seiten und oben, bei dem andern (Inv.-Nr. 3402) nur hinten. Von den rein ornamentalen Platten (eine große mit Bandwerk in Hochätzung auf der Rückseite des ersten, vier kleinere gravierte mit Rollwerk an den Seitenwänden des zweiten) kann hier natürlich abgesehen werden; die übrigen aber, zwölf

Fig. 18. Rudolfinisches Kabinett mit vergoldeten radierten Kupferplatten als Appliken.
Wien, Hofmuseum.

Stück, die eine Folge von Landschaften bilden, acht auf dem ersten, vier auf dem zweiten Kasten, interessieren schon darum, weil sie uns mit einem sonst nicht nachweisbaren Künstler bekannt machen. Die acht Platten des ersten Kabinetts sind von Friedrich Bartsch[1] und nach ihm von Passavant[2] und Nagler[3] verzeichnet und beschrieben, und zwar von Bartsch anläßlich einer Restaurierung des Möbelstückes im Jahre 1843, bei der anscheinend die Platten herabgenommen und von ihnen ein paar Abdrucke auf Chinapapier hergestellt wurden. Merkwürdigerweise sind weder bei Bartsch noch sonst in der Fachliteratur die vier Platten des zweiten Schrankes, die, wie schon bemerkt, zur selben Folge wie die acht des ersten gehören, auch nur erwähnt. Sie seien daher hier angeführt:

[1] Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854, S. 141, Nr. 1626—1633.
[2] Peintre-Graveur IV, S. 185. [3] Monogrammisten II, S. 224, Nr. 589.

1. Links Stadt mit Stadttor, davor Zimmerplatz, rechts Wald. Signiert in der Ecke rechts unten: C R, ligiert und in einem Quadrat. 155 : 228 mm.

2. Landschaft. Am Rande rechts Burg auf Felsen, links davon Distanzbaum. Auf der linken Seite windet sich ein Fluß gegen den Hintergrund. Signiert in der Ecke rechts unten auf einer Steinplatte: C R, ligiert. 156 : 229 mm.

3. Landschaft. Vorne, von rechts kommend, ein Fluß mit Schiffen, der gegen das Meer links hinten fließt. Links hoher Baum, in der Mitte Felsen, Wiesen, Bäume, Bauernhäuser und eine Burg,

Fig. 19. Monogrammist CR mit der Schere vom Jahre 1544. Neudruck einer Platte von einem der beiden Rudolfinischen Kabinette im Wiener Hofmuseum.

rechts im Mittelgrunde eine Stadt, darüber am Himmel die strahlende Sonne. Signiert in der Ecke rechts unten: C R, ligiert. 156 : 228 mm.

4. Gebirgige Landschaft. Rechts ein hoher Baum, links im Mittelgrunde eine Burg in der Ebene, davor ein Teich mit Schwan. Am linken Rande strahlend die aufgehende Sonne. Signiert in der Ecke rechts unten auf einem Steine: C R. 155 : 218 mm.

Mit dem Monogramm C R sind alle zwölf Platten versehen. Die von Friedrich Bartsch unter Nr. 1631 beschriebene trägt außer den beiden Buchstaben aber noch die Jahreszahl 1544 und zwischen deren Hundertern und Zehnern eine Schere. Ein Neudruck darnach ist hier (Fig. 19) abgebildet.

In der Hofbibliothek befindet sich außer den acht Neudrucken von den Platten des ersten Kabinetts auch noch ein alter Druck, der gleichfalls nirgends beschrieben ist und von keiner der zwölf in der kunstindustriellen Sammlung erhaltenen Platten genommen ist. Auf ihm ist dargestellt: Vorne Land mit Bäumen, dann Wasser mit Schiffen, hinten Stadt mit Türmen, deren mittlerer der höchste ist. Rechts die aufgehende Sonne. Signiert in der Ecke links unten in einem Quadrat: C R, ligiert. Die unter diesem Druck der Hofbibliothek in einer handschriftlichen Eintragung versuchte Identifizierung des Künstlers mit Georg Rieder ist schon darum hinfällig, weil das Monogramm alle dreizehnmale ein deutliches C und kein G zeigt.

Der Künstler scheint mir am nächsten Augustin Hirschvogel zu stehen, von dem es ja auch in den vierziger Jahren radierte Landschaften gibt; doch ist er derber als dieser.

Möbel mit gestochenen Platten als Appliken scheinen in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts beliebt gewesen zu sein. Mein Freund Hermann Julius Hermann macht mich z. B. auf zwei Tische in Kopenhagen aufmerksam, den einen im Rosenborg-Slot, den anderen im Nationalmuseum, beide mit eingelegten gestochenen Silberplatten geziert. Die Platten des zuerst genannten rühren von Hendrik Goltzius her, die des zweiten werden ihm zugeschrieben.

In diesem Zusammenhange wäre auch noch einmal der früher (auf S. 296) erwähnten Tischplatte aus Messing, in die das Porträt Christians II. von Sachsen eingestochen ist, in der Rudolfinischen Kunstkammer zu Prag zu gedenken.

2. Gravierungen auf verschiedenen Gegenständen verschiedenen Materials. (Ungedruckte Stiche).

a. Die Vertiefungen sind mechanisch hergestellt.

α) Metall.

αα) Die Vertiefungen sind ausgefüllt.

Wer davon überrascht wäre, in einer Geschichte des lenkbaren Luftschiffes das Automobil behandelt zu finden, wird sich auch darüber wundern, hier im Zusammenhang mit in Kupfer gestochenen Darstellungen Tauschierungen und geschnittene Silbergründe unter translucidem Email erörtert zu sehen. Der Spezialist, der Kupferstichforscher im engsten Sinne des Wortes, interessiert sich nur für den Druck, für den Abzug von der «in der bestimmten Absicht, durch Abdruck ein Bild zu erzeugen», hergestellten Metallgravierung. Hier aber sei einmal vom Abdruck ganz abgesehen und bloß die Kupferplatte ins Auge gefaßt, in die mit dem Stichel ein Bild eingegraben ist. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, stellt sich die in Kupfer gestochene Zeichnung bloß als ein Glied in der Entwicklung einer künstlerischen Technik dar, die am einfachsten als Gravierung zu bezeichnen sein wird. Daß der Kupferstich (worunter diesmal bloß die in Kupfer gestochene Zeichnung verstanden sein soll, mag sie immerhin in der auf ihre Vervielfältigung durch den Druck gerichteten Absicht entstanden sein), daß der Kupferstich sicherlich künstlerisch sowohl als auch technisch den Gipfelpunkt in der Entwicklungsreihe der Gravierung darstellt, sei hier bloß verzeichnet, darf aber nicht davon abhalten, sich mit den ihm vorausgehenden Entwicklungsstadien der Gravierung zu beschäftigen. Unter Gravierung im allgemeineren Sinne des Wortes möchte man eine Zeichnung verstanden wissen, die aus vertieften Linien und Punkten besteht. Bei einer so allgemeinen Fassung des Begriffes ist nicht nur das Material (Metall Stein, Bein usw.) sondern auch die Art und Weise, wie die Zeichnung entstanden ist, ob mechanisch oder chemisch, ob mit dem Messer, dem Punzen oder dem Stichel, ob die vertieften Linien und Punkte leer gelassen oder ausgefüllt sind, gleichgültig. Die hier geschehene Einschränkung des Begriffes Gravierung auf eine vertiefte Zeichnung, die aus Linien und Punkten besteht, schließt das ägyptische Basrelief, den antiken Intaglio sowie den Stein- und Kristallschliff der Renaissance z. B. von vornherein aus dem Kreise der hier angestellten Betrachtungen aus. Als Curiosum sei hier nur vermerkt, daß am Schlusse eines erst kürzlich erschienenen, «La Gravure»[1] betitelten Buches eine «Note sur l'Intaille» gegeben ist. Wenn auch die Bedeutung des französischen Wortes Gravure umfangreicher als die des deutschen Wortes Kupferstich ist, so ist doch in dem Buche bis auf jenen Anhang durchaus von nichts anderem die Rede als eben vom Kupferstich.

Über die eben gegebene Umgrenzung des Begriffes Gravierung reichen, wie schon angedeutet, die Techniken des Grubenschmelzes, des Silberschnittes und der Tauschierung hinaus, weil bei ihnen die

[1] Léon Rosenthal, La Gravure, Paris 1909; vgl. die Besprechung des Buches in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1909. S. 67.

Zeichnung nicht nur durch vertiefte Linien und Punkte sondern auch, und zwar vorwiegend, durch vertiefte Flächen erzeugt wird. Trotzdem sollen sie als verwandte Metalltechniken hier kurz berücksichtigt werden.

Die Technik der Gravierung schlechthin ist uralt. Ist sie doch bereits in prähistorischen Zeiten nachzuweisen, da etwa mit einem scharfen Flintstein die Umrisse eines Mammuts in eine Elfenbeinplatte eingeritzt werden. Zu den jüngeren Abarten gehören selbstverständlich und aus leicht einzusehenden Gründen gerade die drei eben angeführten Techniken, die sämtlich eine hochentwickelte Fähigkeit, das Metall zu bearbeiten, voraussetzen.

Grubenschmelz.

Das hervorragendste Beispiel von Email champlevé, das bereits im alten Ägypten vorkommt, in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung, ist die Darstellung einer klugen Jungfrau, vermutlich eine rheinische Arbeit des XIII. Jahrhunderts (Inv.-Nr. 197). Die ganze Figur setzt sich (vom erhaben gearbeiteten Kopf natürlich abgesehen) aus Flächen zusammen; nur die Gewandfalten sind Linien, das sind stehen gelassene schmale Stege, an deren beiden Seiten das Metall ausgehoben ist.

Tauschierung.

Auch Tauschierungsarbeiten lassen sich bis ins alte Ägypten zurückverfolgen, einen Höhepunkt dieser Technik bezeichnen die mykenischen Dolchklingen mit der Löwenjagd und mit der Katze, die Enten nachstellt. Als Muster einer in wunderbar reinen und dünnen Linien ausgeführten Gold- und Silbertauschierung sei die auf der Kanne, dem einen der beiden Bronzegefäße von Egyed, im Budapester Nationalmuseum genannt, die Anton Hekler als Originalarbeiten der hellenistisch-alexandrinischen Toreutik um die Mitte des III. Jahrhunderts v. Chr. publiziert hat.[1] Durch ornamentale Tauschierungsarbeiten zeichnen sich im Mittelalter die arabischen Waffenschmiede aus und in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts fängt die Tauschierung nicht nur bei Prunkrüstungen sondern auch bei Eisenplatten mit Hochrelief, mit denen man kleinere Möbel belegte, eine große Rolle zu spielen an. In den kaiserlichen Sammlungen wäre als Beispiel einer tauschierten Rüstung der um die Mitte des XVI. Jahrhunderts von dem berühmten Mailänder Waffenschmied und Tausiator Lucio Piccinino gearbeitete halbe Prunkharnisch des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Loc.-Nr. 417), als mit tauschierten Eisenplatten belegtes Möbelstück das Kabinett des De Vici anzuführen, der unter Maximilian II. (1564—1576) in Wien Erzgießer war (Inv.-Nr. 879). Der Schrein ist signiert und datiert: IOSEF DE VICI FECIT 1567. Auf der Innenseite seiner aufklappbaren Vorderwand ist in den architektonischen Ansichten und dem umrahmenden Jagdfries die Linie für die Zeichnung bestimmt, wenngleich diese außerdem großenteils durch eingelegte Plättchen zustande gebracht ist.

Silberschnitt.

Eingehendere Erörterung möge hier der Silberschnitt finden, wie er als Grund für translucides Email auf Goldschmiedearbeiten des XIV. Jahrhunderts vorkommt und besonders gut studiert werden kann, wenn der Schmelz abgeblättert ist. Die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung besitzt ein aus Ambras stammendes französisches (?) Diptychon aus dem XIV. Jahrhundert (Inv.-Nr. 200, 67 mm hoch und — geöffnet — 104 mm breit, Fig. 20). Auf den Innenwänden sind der englische Gruß und die Krönung Mariä dargestellt, außen sind die beiden Platten mit je sechs Vierpässen geziert, in denen sich Vögel befinden. Translucides Email wurde in den Farben Blau, Lila, Grün, zweierlei Grau und Braun verwendet, opakes nur als Rot. Das Metall ist teilweise vergoldetes Silber, unter den Emailfarben, besonders unter dem helleren Braun schimmert deutlich das weiße Silber hervor. Sonst sind die erhabenen Partien des Grundes, z. B. die Stäbe, die die Konturen für die Ornamente bilden, und die Gesichter und die Hände, vergoldet. Obwohl erfreulicherweise das Email gut erhalten ist, so läßt sich doch die eigen-

[1] Die hellenistischen Bronzegefäße von Egyed, im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts XXIV (Berlin 1909), S. 28 ff.

tümliche Technik des zarten Basreliefs, als das sich der silberne Fond seinem eigentlichen Wesen nach gibt, gut erkennen.

Diese Technik aber sei an einem der vollendetsten und ziemlich genau zu datierenden Stücke der Gruppe von Goldschmiedearbeiten, in denen sich vor allem Italien hervortut, ausführlicher erörtert. Es ist dies das Reliquiar für den Schädel des S. Savino im Museum der Domopera zu Orvieto. Es trägt folgende Inschrift: VGOLINVS ET VIVA DE SENIS FECIERVNT ISTVM TABERNACVLVM. Es sind dies die beiden Meister Ugolino di Vieri und Viva di Lando, die 1337 bis 1338 in dem großen silbernen Schrein, der das ss. Corporale (d. i. das von dem Wunder zu Bolsena herrührende blutgetränkte Kelchtuch) birgt und im Dome von Orvieto aufgestellt ist, das Hauptwerk der berühmten sienesischen Goldschmiedekunst des Trecento geschaffen haben. Über dieses Werk schlage man zunächst Venturis Geschichte der italienischen Kunst nach, wo seine Entstehung geschildert, wo es beschrieben und im Ganzen und in Einzelheiten abgebildet ist.[1] Das Reliquiar des S. Savino findet sich gleichfalls bei Venturi erwähnt und abgebildet[2] und ist außerdem noch von Ricci in seiner Publikation über die Ausstellung alter sienesischer Kunst behandelt.[3] Hier sei nur an der Hand der Abbildungen der Silberplättchen am Postament, die Szenen aus der Legende des hl. Sabinus darstellen (Taf. XXXI),[4] die interessante Technik erörtert, in der die zarten Basreliefs gearbeitet sind, von denen heutzutage das translucide Email, dem sie ursprünglich nur als Folie dienten, größtenteils abgeblättert ist. Wo es erhalten ist (und nicht nur hier sondern auch bei den entsprechenden anderen Goldschmiedearbeiten), ist es trüb und undurchsichtig geworden, so daß von dem feinen Basrelief darunter nichts mehr zu sehen ist und dieses tatsächlich nur dort, wo das ursprünglich durchscheinende Email abgefallen ist, genossen und studiert werden kann. Vielleicht ist es zu vorschnell, aus dem Erhaltungszustand des Emails des früher besprochenen Diptychons und jenes z. B. an dem Reliquiar des S. Savino auf die technische Überlegenheit des französischen Email translucide des XIV. Jahrhunderts gegenüber dem gleichzeitigen italienischen zu schließen. Dort ist es nicht nur tadellos erhalten sondern auch wunderbar klar und durchsichtig und in seinem auffallend großen Farbenreichtum von ungetrübter Frische, hier ist es größtenteils abgefallen, und wo es sich erhalten hat, ist es schmutzig-grün oder opak geworden. Die Darstellungen sind, wie schon gesagt, seichte Reliefs en creux, zum größten Teile mit verschiedenen Punzen gearbeitet und wohl nur zum allerkleinsten mit Sticheln. Die Punze wird von dem Goldschmied in der linken Hand geführt, angetrieben aber durch den Schlag des

Fig. 20. Diptychon mit Silberschnitt unter translucidem Email aus dem XIV. Jahrhundert.
Wien, Hofmuseum.

[1] Adolfo Venturi, Storia dell' arte Italiana IV: La scultura del Trecento e le sue origini, Milano 1906, p. 932 und 940 und fig. 778—783.

[2] L. c., p. 911, fig. 759.

[3] Corrado Ricci, Il Palazzo Pubblico di Siena e la mostra d'Antica Arte Senese, Bergamo 1904, p. 60 und Abb. Nr. 188.

[4] Sie wurden durch gütige Vermittlung des Herrn Konservators C. Franci von dem Herrn Photographen Raffaello Armoni in Orvieto hergestellt.

SILBERSCHNITTE UNTER TRANSLUCIDEM EMAIL AM RELIQUIAR DES S. SAVINO

UGOLINO DI VIERI UND VIVA DI LANDO VON SIENA XIV JAHRHUNDERT ERSTE HÄLFTE

ORVIETO OPERA DEL DUOMO

Hämmerchens in seiner Rechten. Die Punze nimmt kein Metall weg, sie preßt es nur nieder oder drückt es heraus. Meißel und Stichel entfernen Metall. Der Goldschmied kennt außer dem Stichel des Kupferstechers mit seinem rautenförmigen oder dreieckigen Durchschnitt auch noch den Flachstichel, der im Durchschnitt ein Trapez zeigt, dessen schmälere Parallelseite schneidet, und den Bolstichel, dessen Durchschnitt etwa ein oben abgerundetes gleichschenkliges Dreieck ist. Der Stichel wird bekanntlich mit dem Ballen der rechten Hand geschoben. Spitzstichel nun sind, wie mich ein ausgezeichneter Praktiker, Herr Peter Breithut, der den Bildhauer und Goldschmied in sich vereinigt, liebenswürdig belehrt, auf den in Rede stehenden Silberplättchen gar nicht zur Anwendung gekommen. Selbst so feine Linien wie jene, mit denen z. B. die Fiederung der Blätter des Palmbäumchens links von dem tot vom Pferde sinkenden Ritter gezeichnet sind, rühren vom Punzen und nicht etwa vom Stichel her. Daß das Basrelief so seicht und, um die Übergänge noch weicher erscheinen zu lassen, augenscheinlich überschliffen ist, mag mit ein Grund dafür sein, daß sich das Email so schlecht gehalten hat. Die Darstellungen selbst besitzen einen hohen Kunstwert. Denkt Venturi bei den silbernen Basreliefs des Corporaleschreines, die beträchtlich größer sind und vielleicht darum roher aussehen, an Vorlagen von der Hand Ambrogio Lorenzettis, so rühren die Basreliefs hier am Reliquiar des S. Savino im Entwurf sowohl als auch in der Ausführung sicherlich von keiner geringeren Hand her. Warum soll man übrigens vor so einheitlichen reifen Werken an zwei getrennt wirkende Kräfte der Erfindung und Vollendung denken? Ugolino und Viva, ohnehin schon zu zweit, bedurften wohl keines Dritten.

Diese zarten, wie wir gesehen haben, künstlerisch ungemein hochstehenden silbernen Basreliefs unter translucidem Email am Reliquiar des S. Savino, am Corporaleschrein und an anderen von Venturi im Zusammenhang behandelten italienischen Goldschmiedearbeiten des Trecento, denen sich noch weitere ähnliche aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zugesellen, wie z. B. die acht transluciden Emailplättchen auf der Inful Pius' II. in Pienza, sind insoferne Vorläufer der gestochenen Platten, von denen man Papierabzüge machte, als sie vertiefte Zeichnungen in Metall darstellen. Die feine Modellierung der Formen haben sie z. B. vor den Gravierungen der etruskischen Spiegel voraus, die nur aus Umrissen bestehen. Auf den Platten der frühen Stiche aber ist die Modellierung nicht plastisch sondern zeichnerisch durch Schraffen hergestellt, was — technisch — auf der Verschiedenheit der Instrumente beruht, mit denen hier wie dort gearbeitet wurde, einmal mit dem Punzen, das anderemal mit dem Spitzstichel.

Auch dieses Instrument aber war dem Trecento durchaus nicht fremd. Der kupferne und nachträglich vergoldete Fond des Reliquiars in der Domopera zu Orvieto, dessen Appliken die besprochenen Silberplättchen bilden, zeigt ein ziemlich rohes Ranken- und Blattornament, dessen Konturen ebenso wie der mit Kreuzschraffen bedeckte Grund, von dem es sich abhebt, deutlich mit dem Spitzstichel hergestellt sind.

Niellen.

Bei allen bisher besprochenen Gravierungen waren die Vertiefungen ausgefüllt: entweder mit eingehämmerten Metallplättchen und -drähten bei der Tauschierung oder mit eingeschmolzenem bald durchsichtigen, bald opaken bunten Glaspulver beim Grubenschmelz oder bei den mit translucidem Email überzogenen silbernen Basreliefs.

Gleichfalls von den alten Ägyptern bereits geübt ist die Niellotechnik, bei der die Vertiefungen einer Metallfläche, die die Zeichnung bilden, mit einer eingeschmolzenen schwarzen Masse gefüllt sind, die Silber und Schwefel zu ihren Hauptbestandteilen hat.

Ein schönes Beispiel einer lediglich die Umrißlinien gebenden niellierten Gravierung, die in mehr als einer Hinsicht an die prachtvollen antiken eingegrabenen Zeichnungen auf Spiegeln und Cisten erinnert, ist das Niello auf der Rückseite des Reichskreuzes in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien (Taf. XXXII). Es ist dies, wie hier nur ganz kurz rekapituliert werden möge, jenes große Kreuz, das einer Inschrift zufolge von König Konrad III. (1137—1152) herrührt, das Postament aber, auf dem es noch heute steht, abermals laut Inschrift erst 1352 von Karl IV. erhalten hat. Die von Murr [1] zitierte Stelle

[1] Christoph Gottlieb von Murr, Beschreibung der sämtlichen Reichskleinodien und Heiligtümer, welche in der des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg aufbewahrt werden, Nürnberg 1790, S. 79.

aus Siegmund Meisterleins um 1480 geschriebener Nürnberger Chronik, derzufolge der hl. Bernhard von Clairvaux das Reichskreuz habe anfertigen lassen, sei hier nur der Vollständigkeit halber angeführt. In der Urkunde, die 1350 anläßlich der Übergabe der Reichskleinodien durch den Kurfürsten Ludwig von Brandenburg, den Sohn Ludwigs des Bayern, an Kaiser Karl IV. errichtet wurde, wird des Kreuzes und der in ihm verwahrten Reliquien (es sind dies die kostbarsten und ältesten des Reichsschatzes) folgendermaßen gedacht: «Unam auream crucem pretiosis lapidibus et unionibus ornatam, integram et inviolatam et in qua cruce est lancea, una cum clavo Domini nostri. (Wegen dieser beiden Reliquien hat 1354 Papst Innozenz VI. auf Betreiben Karls IV. der gesamten Christenheit ein besonderes Fest «De lancea et clavis Domini» zu feiern geboten. Die Lanze des hl. Mauritius ist der Tradition nach bis in die Merowingerzeit hinab zu verfolgen). In illa etiam est pars sanctae crucis, unus dens St. Joannis Baptistae in crystallo et St. Annae brachium.» In der Zeit von 1425 bis 1523, da die Reichsreliquien zu Nürnberg jährlich einmal feierlich öffentlich gezeigt wurden, ward das Kreuz, nachdem bereits vorher sein Inhalt zur Schau gestellt worden war, am Ende der ganzen Zeremonie als letztes Stück beim dritten Umgang vorgewiesen.

Der künstlerische und historische Wert des Gegenstandes, der Mangel einer Abbildung und näheren Beschreibung der Rückseite bei Leitner[1] und Bock[2] und schließlich die starke Verkleinerung und die daraus folgende Unklarheit der hier beigegebenen Heliogravüretafel möge die folgende ausführlichere Beschreibung rechtfertigen.

In das Goldblech, womit die Rückseite des Reichskreuzes belegt ist und das von oben nach unten ca. 77, von rechts nach links ca. 70·5 cm mißt, sind in feiner sorgfältiger Zeichnung das Lamm Gottes, die elf Apostel und die vier Evangelistenzeichen eingraviert. Oben der Adler des Johannes, in den Fängen das Evangelium. Links der Löwe des hl. Markus, hockend, unter der rechten Vorderpranke das Buch. Rechts der Ochs des hl. Lukas, gleichfalls sitzend, das linke Vorderbein auf dem Buche. Unten der Engel des hl. Matthäus, mit beiden Händen das Buch haltend. In der Mitte das Lamm, zwischen den Klauen des linken Vorderbeines, unter dem Leib durch, ein gestieltes Kreuz haltend. Alle diese Figuren haben Nimben und sind in Kreise und Quadrate hineingestellt. In dem oberen Teile des senkrechten Balkens zwei, in dem unteren drei Apostel übereinander, auf den beiden Hälften des Querbalkens je drei nebeneinander. Alle Apostel sitzen zwischen Vorhängen auf Thronen ohne Lehnen. Alle sind streng von vorne gesehen, nur die Köpfe sind seitlich gekehrt, jeder hält ein Buch. Die auf der linken Hälfte des Querarmes haben die Köpfe nach rechts gewendet, zum Lamm Gottes hin, die auf der rechten entsprechend nach links. Die erste Gruppe hat die linken, die zweite die rechten Hände erhoben. Die etwas größeren übereinander angebrachten Apostelfiguren sind ein bißchen abwechslungsreicher dargestellt. Einer hält das geschlossene, ein anderer das geöffnete Buch mit beiden Händen, ein dritter hält es mit der Linken hoch und hat die Rechte, die Innenfläche nach vorn, erhoben. Von dieser Reihe hat abwechselnd einer das Haupt nach links, der andere nach rechts gekehrt. Petrus ist der einzige Kahlkopf und hat einen kurzen Bart; er hält in der Rechten zwei Schlüssel, die in Ligatur die Buchstaben P E und T R zeigen. Die Inschrift um das Lamm ist im Kreise angebracht, die Namen der Evangelisten und Apostel sind auf dem vertikalen Stamme wie gewöhnlich horizontal von links nach rechts, auf dem Querarm von oben nach unten zu lesen. Die Inschriften lauten: von oben nach unten: S̄C̄ IOHNNES, S̄CS IACOBUS, S̄C̄ THOMAS, † ECCE ⁝ AGNVS DEI, S̄ PHILIBVS, S SIMON, S̄ IOHNNES, S̄C̄ MATEVS, von links nach rechts: SC MARCVS, S̄ TATEVS, S̄ ANDREAS, S PETRVS, S PAVLVS, S BRTHOLOMEVS, S̄ IACOBVS und S̄ LVCAS. Die Zeichnung ist mit dem Spitzstichel in die Goldplatte eingegraben.

Ist diese Gravierung von der der primitivsten Kupferstiche noch sehr weit entfernt, so stehen ihr zwei andere kostbare Goldschmiedearbeiten, gleichfalls graviert und nielliert und gleichfalls in der

[1] Quirin Leitner, Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses, Wien 1870—1873.

[2] Franz Bock, Die Kleinodien des heil. römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei, Wien 1864.

GRAVIERTE RÜCKSEITE DES REICHSKREUZES

kaiserlichen Schatzkammer als Bestandteile der Reichskleinodien aufbewahrt, um ein gutes Stück näher. Auf diesen beiden Stücken und einem dritten ist nämlich nicht nur abermals die ganze Arbeit mit dem Spitzstichel getan sondern es ist außerdem die Modellierung bereits mit Schraffen erzeugt, die hie und da sogar in Kreuzlagen angebracht sind. Natürlich sind die Vertiefungen, die die Niellomasse möglichst festhalten sollen, besonders tief; selbst die dicken Konturen sind aber, was dort, wo das Niello ausgefallen ist, deutlich erkannt werden kann, mit dem Spitzstichel eingegraben und nicht einmal unterschnitten. Jedenfalls hätte die Platte, vor der Niellierung mit flüssiger Farbe eingerieben, einen kupferstichähnlichen Abdruck liefern müssen, so daß diese Gravierungen tatsächlich Vorläufer gestochener Kupferplatten darstellen und meines Erachtens mit viel mehr Recht als etwa die alten Abzüge von den Gravierungen des Aachener Kronleuchters für Vorläufer von Kupferstichen angesehen werden können.[1]

Fig. 21. Goldenes Reliquiar mit den Kettengliedern der Apostel Petrus, Paulus und Johannes in der Wiener kaiserlichen Schatzkammer (*a* von vorne, *b* von oben gesehen).

Der 45 : 123 mm messende Deckel des Goldkästchens (Fig. 21 *b*), das drei Glieder der eisernen Ketten enthält, mit denen die Apostel Petrus, Paulus und Johannes gefesselt waren,[2] zeigt graviert und nielliert folgende Darstellung: An Händen und Füßen mit schweren Ketten gefesselt, hocken auf dem Boden der hl. Johannes der Evangelist, der hl. Petrus und der hl. Paulus. Die in der Höhe der mit Nimben versehenen Köpfe angebrachte und durch sie unterbrochene Inschrift lautet:

· S · IOHN NĒ · EV̄ · S · PE TRV᷒ · · S · PAUL VS ·

Interessanter und wichtiger noch ist die Darstellung auf der Vorderseite (Fig. 21 *a*), deren Maße 24 und 119 mm betragen. Hier sind die Brustbilder Papst Urbans V. und Kaiser Karls IV. angebracht. Der Papst reicht mit der erhobenen Rechten dem Kaiser die Kettenglieder dar, nach denen dieser mit der Linken greift. Die abermals durch die Köpfe unterbrochene und diesmal zweizeilige Inschrift heißt:

[1] Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog I (Wien 1908), 2.

[2] Diese Reliquie wurde nach dem Nürnberger Heiltumsbuch an fünfter Stelle beim ersten Umgang gezeigt.

PAPA · VRBA VS · QV · KAROLV S · QVARTVS/
IATVS · IAPER ATOR.[1]

Den aus Darstellung und Legende zu ziehenden Schluß auf Ursprungszeit und Ort der Gravierung des Kästchens sicherer zu gestalten, erlaubt uns erfreulicherweise ein Reliquiar im Prager Domschatz.[2] Es ist dies das goldene Kreuz, das in der Mitte unter einem ovalen Kristall ein Stück vom Lendentuch Christi enthält.[3] Die vier Kreuzarme sind an der Vorderseite gleichfalls mit niellierten Gravierungen und Inschriften versehen, die nicht nur abermals, und zwar zweimal Papst Urban V. und Karl IV. darstellen, sondern überdies, wie ein vergleichender Blick lehrt, zweifellos von derselben Hand sind wie die Gravierungen auf dem Kästchen mit den drei Kettengliedern in der kaiserlichen Schatzkammer.[4] Das Kreuz ist 31 cm hoch, der Querbalken 23 cm lang, die Dicke des Kreuzes beträgt 1·5 cm. Auf dem oberen Teile des Stammes ist ohne Inschrift Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dargestellt.[5] Auf der linken Hälfte des Querbalkens kniet betend der Papst Urban V., mit Pluviale und Tiara angetan, und hinter ihm ebenso der Kardinaldiakon Pierre de Beaufort, in Dalmatika und Inful. Über den Figuren steht zu lesen:

petr' · d' · bellifforti' Vrbanu' pap |
· d · kardinalis a quatu'[6]

Auf der rechten Seite des Querbalkens knien ebenfalls betend hintereinander der Kaiser Karl IV. und König Wenzel, beide Kronen auf den Häuptern. Über ihnen ist geschrieben:

karolus · quartu' · Wenzislau' qbatu' |
Romanoz · iper boemie · rex |
ator karoli · filiu'[7]

Auf dem unteren Teile des Kreuzstammes (Fig. 22)[8] sind nochmals Kaiser und Papst, und zwar stehend, dargestellt. Der Papst überreicht eben in einem Tüchlein dem Kaiser die Reliquie. Darüber ist freischwebend, an dem ovalen Kristalleinsatz kenntlich, das Kreuz selbst, das die Reliquie birgt, gezeichnet. Der Papst ist wie auf der vorhergehenden Darstellung bekleidet, der Kaiser trägt das Paludamentum imperiale mit dem Adlermuster. Über dem Bilde stehen folgende vier Zeilen:

de panno · cruentato · quo |
xpi · cinctus · fuit · in · cruce · |
datum · per · urbanu · papa · d · kar |
olo · im · impeatori · romanoru.[9]

Schon aus diesen Darstellungen selbst geht hervor, daß die Reliquien von Papst Urban V. (1362 bis 1370) Kaiser Karl IV. (1347—1378) geschenkt worden sind. Der Papst, der 1367 für kurze Zeit von Avignon wieder nach Rom zurückgekehrt war, empfing daselbst im folgenden Jahre den Kaiser, der am Zustandekommen jener Übersiedelung wesentlich beteiligt war. 1368 ist das Jahr, in dem der Kaiser vom Papste nicht nur die Einsetzung des Jubeljahres der Prager Kirche erwirkt sondern auch jene Reliquien zum Geschenk erhalten hat. Die beiden Reliquiare, die Behältnisse selbst, sind, wenn

[1] Auf dem Boden des Kästchens ist von neuerer Hand eingekratzt: 85.

[2] An diese Sammlung erinnert worden zu sein, habe ich meinem Freunde Camillo List zu verdanken.

[3] Publiziert in der Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen. Die königliche Hauptstadt Prag: Hradschin. II. Der Domschatz und die Bibliothek des Metropolitankapitels, I. Abteilung: Der Domschatz, verfaßt von Anton Podlaha und Ed. Šittler, Prag 1903, S. 45 ff. Hier auch die Literatur. Vom Reliquiar mit den Kettengliedern kein Wort.

[4] Von dieser Übereinstimmung weiß Bock, der 1864 die Schachtel in der Schatzkammer in seinen Kleinodien kurz bespricht, 1869, als er im XIV. Bande der Mitteilungen der k. k. Zentralkommission den Schatz von St. Veit publiziert, nichts.

[5] Topographie, l. c., S. 41, Fig. 34. [6] Ebenda, S. 44, Fig. 36. [7] Ebenda, S. 45, Fig. 37.

[8] Dieses Klischee wurde uns von der archäologischen Kommission der böhmischen Kaiser-Franz-Josef-Akademie in liebenswürdigster Weise zum Wiederabdruck leihweise überlassen, wofür auch an dieser Stelle wärmstens gedankt wird (Anm. der Red.).

[9] Topographie, l. c., S. 46, Fig. 38

man von ihrem Schmucke absieht, gewiß keine gotischen sondern byzantinische Arbeiten. Als gotische Zutaten sind an dem Kreuze, das in der einfachen Gestalt, wie es dem Kaiser vom Papste übergeben wurde, vielleicht in der zuletzt beschriebenen gravierten Darstellung wiedergegeben ist, die Fassungen

Fig. 22. Gravierung vom unteren Teile des Kreuzstammes eines Reliquiars im Schatze des St. Veits-Domes in Prag.

der Edelsteine, an beiden Stücken aber die Gravierungen zu erkennen. Wann und wo sind diese nun entstanden? Jedenfalls noch unter Karl IV., der doch an ihnen das meiste Interesse hatte, d. i. vor 1378, und wahrscheinlich noch vor dem Tode Papst Urbans V., d. i. vor 1370. Wenzel wurde bereits 1364

als dreijähriges Kind König von Böhmen, daher liefert seine Darstellung und jener Titel hinter seinem Namen keinen Anhaltspunkt für eine genauere Datierung. Daraus aber, daß neben Papst Urban V. der Kardinaldiakon Pierre de Beaufort dargestellt ist, läßt sich meiner Meinung nach mit ebenso großer Zwanglosigkeit wie Wahrscheinlichkeit schließen, daß die Gravierung noch vor 1370 hergestellt worden ist. Daß Pierre de Beaufort überhaupt, und zwar als das Gegenüber von Karls (damals freilich noch präsumptivem) Nachfolger auf dem deutschen Kaiserthron dargestellt ist, erklärt sich daraus, daß Beaufort, der Schwestersohn von Urbans V. zweitem Vorgänger Klemens VI., dem der «Pfaffenkaiser» Karl die deutsche Königskrone großenteils, ganz aber die Richtung seiner Weltanschauung verdankt, wahrscheinlich schon in den beiden letzten Lebensjahren Urbans V. als dessen Nachfolger angesehen worden ist; ging er doch 1370 einstimmig aus dem Konklave als Papst hervor. (Als Gregor XI. hatte er von 1370 bis 1378 den päpstlichen Stuhl inne.) Wären demnach als Zeit der Entstehung der Gravierung mit Sicherheit die Jahre von 1368 bis 1378, mit großer Wahrscheinlichkeit die zwischen 1368 und 1370 anzugeben, so ist auch der Entstehungsort nicht fraglich, nämlich Karls IV. Residenz Prag. Die Kunstblüte, zu der der Luxemburger dieser Stadt verholfen hat, ist allbekannt und im besonderen weiß man, wie sehr er, der nicht nur unermüdlich Reliquien sammelte sondern sie auch in möglichst kunstreichen und kostbaren Behältnissen aufbewahrt wissen wollte, das Goldschmiedehandwerk förderte. Der im Jahre 1373 nachweisbare Goldschmied Hanusch führte den Titel eines kaiserlichen Goldschmiedes.[1] Vielleicht wäre es nicht einmal zu gewagt, zwischen diesem Meister und den Gravierungen auf der Goldschachtel mit den Kettengliedern und auf dem Kreuze mit dem Lendentuch Christi einen Zusammenhang zu konstruieren.

Da das zuletzt genannte Kreuz erst 1645 aus der Burg Karlstein, wo es bis dahin aufbewahrt gewesen war, entfernt und dem Schatze des St. Veitsdomes in Prag einverleibt wurde, findet es sich natürlich auch nicht in dessen bis 1354 hinabreichenden Inventaren[2] verzeichnet.

Karl IV. hat nicht nur mit den Reliquien selbst sondern auch mit den sie bewahrenden Gefäßen Veränderungen, Reparaturen sowohl als auch Verschönerungen, vornehmen lassen. Von dem Fuße, dem er dem Reichskreuz anfügen ließ, war schon die Rede; daß er von dem in die Lanzenklinge des hl. Mauritius eingelassenen Nagel vom Kreuze Christi ein Stück weggenommen und für sich behalten hat, ist gleichfalls bekannt. So ist es ihm von vorneherein zuzutrauen, daß er im Einklang mit seinem prunkliebenden Geschmack die schlichten glatten Goldflächen des Kreuzes mit dem Lendentuch und der Schachtel mit den Kettengliedern durch einen seiner Prager Künstler mit Gravierungen schmücken ließ. Der Mischstil dieser Gravierungen mit seinen an deutsche und französische Arbeiten der Zeit erinnernden Elementen widerspricht dieser Annahme durchaus nicht.

Ist, wie schon gesagt, die stilistische Verwandtschaft der Gravierungen auf den beiden genannten Reliquiaren so groß, daß man sie unbedingt als Werke einer und derselben Hand ansprechen muß, so verrät die Gravierung auf dem Deckel eines dritten gleichfalls in der kaiserlichen Schatzkammer unter den Reichskleinodien aufbewahrten Reliquiars, einer größeren flachen Schachtel aus Goldblech, in der ein Stückchen vom Gewande des hl. Johannes Evangelista verwahrt wird (Taf. XXXIII), wenn schon nicht die gleiche Künstlerhand, so doch wohl dieselbe Werkstatt. Auch bei diesem Stücke ist das Behältnis gewiß nicht gotisch sondern byzantinisch. Wahrscheinlich erwarb Karl, der ja, galt es, in den Besitz von Reliquien zu gelangen, unersättlich war, das Stückchen vom Gewande des Lieblingsjüngers des Herrn ungefähr gleichzeitig mit den beiden anderen Reliquien. Vielleicht erhielt er es sogar zugleich mit ihnen von Urban V. zum Geschenk. Jedenfalls ließ er den 150 : 248 mm im Geviert messenden Deckel, in dem übrigens, ganz ebenso gefaßt wie das bergkristallene Oval am Reliquiar mit dem Lendentuch, ein bergkristallenes Kreuz eingelassen ist, durch das der heilige Stoff, ohne daß man die Schachtel zu öffnen braucht, betrachtet werden kann, wohl ungefähr zur selben Zeit wie das Kreuz und die kleine Schachtel

[1] Josef Neuwirth, Die böhmische Goldschmiedekunst im XIV. Jahrhundert, in den Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums IX (1891), 17 ff.

[2] Das Inventar von 1387 publiziert von Franz Bock in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission IV (1859), 238 ff. Sämtliche Inventare abgedruckt bei A. Podlaha und E. Šittler, Chrámový poklad u sv. Víta v Praze, Prag 1903.

mit Gravierungen schmücken.[1] Diese stellen folgende schon von Murr[2] und nach ihm von Leitner[3] beschriebene Szenen aus dem Leben des hl. Johannes dar: 1. Christus sagt zu Salome, der Mutter des Jacobus und Johannes: «Meinen Kelch sollt ihr zwar trinken und mit der Taufe, da ich mit getauft werde, sollt ihr getauft werden. Aber das Sitzen zu meiner Rechten und Linken zu geben steht mir nicht zu, sondern denen es bereitet ist von meinem Vater» (Matthäus XX, 23). 2. Johannes liegt beim letzten Abendmahl in Christi Schoße. 3. Johannes wird auf Befehl Domitians zu Rom in Öl gesotten. 4. Aristodemus, ein heidnischer Priester zu Ephesus, gibt Johannes Gift, das diesem aber nicht schadet, obgleich vor ihm bereits drei Übeltäter daran gestorben sind. 5. Johannes schwingt sein Gewand über die drei Toten, die wieder aufleben und ihm kniend danken. 6. Johannes und Prochorus steigen aus einem Nachen auf die Insel Patmos. 7. Johannes verkündet die ihm durch einen Engel zuteil gewordene Offenbarung seinen Jüngern. 8. Der Heilige wird bestattet.

Hinsichtlich der stilistischen Übereinstimmung dieser Gravierungen, die, täusche ich mich nicht, einen schwachen italienischen Einschlag zeigen, mit denen der beiden anderen Reliquiare sei auf folgendes aufmerksam gemacht: Ohren, die jenen der drei Apostel, des Papstes und des Kaisers auf der kleinen Schachtel und des knienden und des stehenden Papstes auf dem Kreuze entsprechen, sind besonders deutlich zu sehen an dem Jünger links vom Leichnam des Heiligen und dem Bischof rechts davon auf der achten Darstellung. Die rechte Hand des Prochorus auf der sechsten Darstellung entspricht ganz der linken Hand des Petrus. Zu dem überlangen Zeigefinger des Kaisers auf der kleinen Schachtel bietet der des Johannes auf der siebenten Darstellung eine Analogie. Die starke Schweifung der Sohle des linken Fußes des Paulus kehrt beim rechten Fuße des Knechtes mit dem Spaten auf der dritten Darstellung wieder. Die Gesichtsbildung des Johannes auf dem siebenten Bilde ist höchst ähnlich der desselben Heiligen auf dem Kistchen mit den Kettengliedern; man vergleiche besonders die Haare über der Stirn, die schrägen Falten zu beiden Seiten der Nase, die herabgezogenen Mundwinkel. Auch die Andeutung des Bodens durch einen Strich, der in geringer Distanz parallel zum unteren Rande der Darstellung läuft, und die Kreuzschraffen nach hinten zu sind auf der Darstellung der drei gefesselten Apostel und besonders auf der des stehenden Papstes und Kaisers auf dem Kreuze und auf dem ersten, dritten und fünften Bilde des Reliquiars mit dem Gewandstück des Täufers ganz entsprechend. Ferner sind die (gestochenen und niellierten) Einrahmungen identisch.

Was hier aber besonders interessiert, ist, daß bei den Gravierungen auf allen drei Reliquiaren der Spitzstichel verwendet worden ist, eine Behauptung, für deren Stichhaltigkeit ich abermals Herrn Peter Breithuts Urteil ins Treffen führen kann, der zusammen mit mir auch diese Gravierungen nach der in Rede stehenden technischen Seite hin eingehend untersucht hat. Diese Verwendung des Spitzstichels um das Jahr 1370 aber ist darum von Bedeutung, weil dadurch Rosenbergs übrigens auch sonst schon angezweifelte[4] Behauptung hinfällig wird, daß die sogenannte Erfindung des Kupferstichs vor dem XV. Jahrhunderts nicht gemacht werden konnte, da vorher nur mit dem Meißel (oder mit der Punze), aber nicht mit dem Stichel graviert wurde.[5]

[1] Bock verspricht in seinem Werke über die Reichskleinodien (Anm. auf S. 2), die «geschichtlichen Belege» im I. Teile der Quartausgabe nachzutragen. Diese aber ist niemals erschienen. In der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien ist überhaupt kein Dokument über die Reichskleinodien vorhanden. Das älteste Inventar der Schatzkammer ist das 1750 von De France verfaßte (publiziert in diesem Jahrbuch, Bd. X [1889], II. Teil, S. CCLI ff., Nr. 6253). Im Wiener Staatsarchiv gibt es einen einzigen Faszikel, der sich auf die Reichskleinodien bezieht. Es sind dies Akten über die Flüchtung der Kleinodien von Nürnberg und Aachen nach Wien am Ende des XVIII. Jahrhunderts. Ihre Ergänzung finden diese Dokumente in «drei starken Convoluten von Urkunden und Aktenstücken zur Geschichte der Reichskleinodien» in der Nürnberger Stadtbibliothek und in einem 46 Produkte umfassenden Akte aus den Jahren 1796 bis 1806, der «über die Abführung der Reichskleinodien aus Nürnberg und ihre vergebliche Zurückforderung Kunde bringt», im kgl. bayerischen Kreisarchiv zu Nürnberg.

Ich bin für diese archivalischen Mitteilungen den Herren Sektionsrat Arpad György von Nádudvar (Wien, Staatsarchiv), Archivrat Dr. Ernst Mummenhof (Nürnberg, Stadtbibliothek) und kgl. Kreisarchivar Dr. Georg Schrötter (Nürnberg, kgl. bayer. Kreisarchiv) zu Dank verpflichtet.

[2] L. c., S. 72, Nr. 6. [3] L. c., S. 29.

[4] So z. B., wenn auch nicht ausdrücklich, von Geisberg in den Anfängen des deutschen Kupferstiches, S. 10, 2. Abschnitt. Deutlicher nimmt gegen die Hypothese Rosenbergs Stellung Sidney Colvin, l. c., S. XII, Anm. 1.

[5] Mark Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Abteilung: Niello, Darmstadt 1907, S. 23 f.

Was die zeichnerische Technik betrifft, so muß gesagt werden, daß namentlich auf der Gravierung der Schachtel mit dem Stückchen vom Gewande des hl. Johannes nicht nur die Schraffe sondern sogar bereits die Kreuzschraffe eine große Rolle spielt. Freilich dient sie nicht bloß zur Modellierung sondern mindestens ebensosehr dazu, eine helle Partie von einer dunkeln Folie abstechen zu lassen. Das ist z. B. der Fall bei der Schraffierung innerhalb des Nimbus knapp um die Umrisse des Hauptes herum oder bei der ganz schematischen Schraffierung des schon erwähnten Bodenstreifens. Völlig konventionell ist sie ferner etwa auf dem Blasbalg der dritten Darstellung oder auf dem Pulte der siebenten. Dagegen sind aber wieder durchaus richtige Schattierungen und Modellierungen festzustellen, z. B. an den Gewändern, besonders des ersten, vierten, fünften und sechsten Bildes oder an der Glocke des achten.

Eine der eben beschriebenen ziemlich analoge Verwendung der Kreuzschraffe findet sich auf freilich viel späteren Inkunabeln sowohl des deutschen als auch des italienischen Kupferstiches. Es seien hier bloß zwei Beispiele angeführt: die Darstellung der Weibesmacht des deutschen Meisters von 1462[1] und der hl. Hieronymus des florentinischen Meisters der größeren Wiener Passion.[2] Auf dem italienischen und auf dem deutschen Blatte spielt die Kreuzschraffe bereits eine hervorragende Rolle. In beiden Fällen aber ist sie, durchwegs aus geraden Strichen bestehend, noch recht wenig imstande, sich der Form anzuschmiegen. Auf dem Blatte des Florentiners dient die Schraffierung überdies, wie auf den Gravierungen des Kästchens mit der Johannesreliquie, nicht bloß zur Modellierung sondern auch zur Erzeugung der dunkeln Folie, von der sich der Kontur und die hell belassenen Stellen innerhalb der Zeichnung wirksamer abheben sollen.

Von den ältesten Stichen in Deutschland und in Italien, hier etwa jenen, die Kristeller für die frühesten hält,[3] dort den Blättern des Meisters der Spielkarten,[4] unterscheiden sich, so sehr die deutschen und die italienischen Arbeiten wieder voneinander abweichen, die Gravierungen auf den Reliquiaren der Zeichentechnik nach jedenfalls viel mehr als von den angeführten späteren Inkunabeln des Kupferstiches jenseit und diesseit der Alpen. Es sieht fast so aus, als ob die Gravierungen technisch — nicht künstlerisch — eine viel spätere Entwicklung des Kupferstiches vorausnähmen, was sich wohl nur daraus erklärt, daß eine Behandlung der Kupferplatte mit dem Spitzstichel, wie sie der der hier beispielsweise angeführten Goldplatten vom Ende des Trecento analog gewesen wäre, in der allerersten Zeit des Kupferstiches infolge der Druckschwierigkeiten, die vor allem Farbe und Presse geboten haben mögen, unmöglich war.

So wird wohl der Sinn nicht mißverstanden werden, in dem hier die Gravierungen jener goldenen Reliquiare in der Wiener kaiserlichen Schatzkammer und im Prager Domschatz als Vorläufer des Kupferstiches behandelt sind.

Die Niellen, von denen hier die Rede war, sind örtlich und zeitlich von den florentinischen Niellen der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stark verschieden. Ob es aber zwischen diesen und jenen nicht verbindende Glieder gibt, muß einstweilen dahingestellt bleiben. Wir kennen eben die niellierten Metallgravierungen in der Zeit von 1370 bis 1440 noch zu wenig. Daß zwischen den florentinischen Niellen und den ersten Kupferstichen so große technische Verschiedenheiten bestehen, wie dies Kristeller und, teilweise auf ihm fußend, Rosenberg annehmen, scheint mir in jüngster Zeit Sidney Colvin mit Recht und überzeugend angefochten zu haben. Dafür, daß Rosenbergs unterscheidendes Merkmal, die Verwendung des Spitzstichels an Stelle der Punze, oder wie er sagt: des Meißels, nicht allzu ernst genommen zu werden braucht, sprechen jetzt wohl auch die eben behandelten Gravierungen, die durchaus mit dem Spitzstichel gearbeitet sind. So ließe sich leicht ein Weg von jenen Gravierungen des ausgehenden

[1] Geisberg, Anfänge des deutschen Kupferstiches, Tafel 9 und S. 37.

[2] Hind, Catalogue, Text, abgebildet auf Tafel IV und beschrieben unter A. I. 2 auf S. 9.

[3] Paul Kristeller weist in seiner Abhandlung: Sulle origini dell' incisione in rame in Italia (Archivio storico dell' arte, Roma VI [1893], p. 391 ff.) die Gruppe italienischer Kupferstiche, mit der er sich dort beschäftigt, noch der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zu; Sidney Colvin rechnet jene Stiche zu den Arbeiten der Finiguerra-Werkstatt, setzt aber keine von diesen vor 1450 an.

[4] Das früheste sichere Datum für die Arbeiten des Meisters der Spielkarten ist das Jahr 1441; vgl. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog, Wien, I (1908), 63.

Trecento zu den Niellen und Kupferstichen der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angelegt denken, diese wie jene gleichsam die Arme eines und desselben Stromes, von denen freilich der eine bald versanden sollte, während dem andern schier ins Unabsehbare anzuwachsen bestimmt war. Wichtig ist, daß in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht nur in Italien, nicht nur in Florenz und Bologna kupferstichähnliche niellierte Gravierungen vorkommen sondern auch in Deutschland. Ich verweise diesbezüglich einerseits auf die Rückseite des 1494 von Nikolaus Seld in Augsburg geschaffenen Ulrichskreuzes im Kirchenschatz von St. Ulrich in Augsburg,[1] andererseits auf die, wie Max Geisberg bereits 1903 erkannt hat, von Israhel von Meckenem gravierte Agnus-Dei-Kapsel vom Jahre 1470 im Bayerischen Nationalmuseum zu München.[2]

Von italienischen Niellen der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts besitzt das kunsthistorische Hofmuseum zwei, beziehungsweise drei charakteristische Stücke.

Fig. 23. *a.* Niello auf einem Ringe in der Antiken-Sammlung des Wiener Hofmuseums. — *b.* und *c.* Vorderseite und Rückseite eines niellierten Anhenkers im Besitze des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien.

In der der Antiken-Sammlung angegliederten Kollektion geschnittener Steine des Altertums sowohl als auch der Renaissance findet sich auch ein Ring aus vergoldetem Silber, der mit einem gravierten und niellierten Silberplättchen geschmückt ist (Inv.-Nr. 341 der Antiken-Sammlung; Fig. 23 *a*). Es mißt 25 : 20 mm und stellt Vulkan dar, sitzend und auf dem Amboß an einem kleinen Flügel hämmernd. Bei Dutuit [3] ist diese Darstellung sowohl unter den Platten als auch unter den Abdrucken nicht verzeichnet. Passavant [4] beschreibt nach Duchesne eine ganz ähnliche folgendermaßen: «Vulcain. Il est assis et bat sur l'enclume qu'il tient entre les genoux une des ailes du Cupidon. Sur le terrain à gauche on voit une armure, et un bouclier avec un brassard pendent à un arbre. En haut, au milieu des branches de l'arbre, on aperçoit deux petits ronds dont l'un est entièrement blanc. Duchesne. Il a oublié d'en donner la mesure ainsi que le nom de possesseur.» Daraus, daß er den Panzer links auf der Erde angibt, müßte man, handelte es sich um dasselbe Niello, den Schluß ziehen, daß Duchesne einen Abdruck vor sich hatte. Als Ungenauigkeit oder Irrtum in der Beschreibung könnte noch die Beinschiene hingehen, die neben dem Schilde am Baume hängt (auf unserem Niello hängen nämlich deutlich zwei Schilde am Baume); die beiden kleinen Runde aber inmitten der Äste des Baumes, von denen das eine ganz weiß ist, zeigen deutlich, daß Duchesne ein anderes Niello, sei es nun im Original oder als Abdruck, vor

[1] Ernst Bassermann-Jordan, Renaissance-Ausstellung des bayerischen Museumsvereins, II. Kunstgewerbe, im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907, 1. Halbband, S. 96 ff.; Abb. 4.

[2] Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches, S. 124 und 125, abgebildet auf Tafel 70 unten.

[3] Dutuit, Manuel I, 2 (Paris 1888).

[4] I, p. 316, Nr. 618.

Augen hatte. An dem Niello der kaiserlichen Antiken-Sammlung scheint mir zweierlei hervorhebenswert: einmal die Linkshändigkeit des Gottes der Schmiede, woraus vielleicht doch der Schluß gezogen werden könnte, daß das Plättchen ursprünglich zum Abdruck bestimmt war, und dann die Verwendung des niellierten Plättchens als Schmuck eines Fingerringes, was mir wenigstens sonst noch nicht untergekommen ist. Die Arbeit ist äußerst sorgfältig, ein bißchen kleinlich und trocken. Die dünnen, kurzen, engen Schraffen, stellenweise gekreuzt, vermögen sich noch nicht der Form anzuschmiegen, wölben noch nicht, sondern dienen vor allem einer weichen Innenzeichnung und der Verstärkung der Umrisse. Dem Stile nach gehört das Niello unzweifelhaft zur florentinischen Gruppe.

Das andere der kunstindustriellen Sammlung gehörige Stück ist ein Anhenker, bestehend aus einem kreisrunden gravierten und niellierten silbernen Doppelplättchen in kordonierter Fassung aus vergoldetem Silber (Inv.-Nr. 2135, erst 1873 erworben). Der Durchmesser des Plättchens beträgt ca. 24 mm. Auf der einen Seite ist die Halbfigur der Madonna dargestellt, die mit der Rechten das stehende und segnende Kind, in der Linken einen Lilienstengel hält; auf der anderen Seite sind die Halbfiguren des hl. Stephan im Gewande eines Diakons mit Buch und Palme und eines langbärtigen Heiligen zu sehen, der mit der Rechten ein Pastorale umschließt und die Linke segnend erhoben hat. Die Arbeit ist ziemlich roh. Als zeichnerische Eigenheiten fallen zunächst die dicken Hände und unförmlichen Beine (des Christuskindes) auf. Die Köpfe des alten Heiligen und der Mutter Gottes verraten aber immerhin die Hand eines geschickten Künstlers. Dem Kostüme nach (dem an den Ohren geknoteten Kopftuch der Jungfrau) scheint mir die Arbeit eher nach Oberitalien als nach Florenz zu gehören. Der Zeit nach dürfte sie dem Ende des XV. Jahrhunderts zuzuweisen sein. Schraffen sind fast nicht verwendet. Im Gegensatze zur vorher besprochenen Arbeit, die sich in vorzüglichem Erhaltungszustand befindet, ist hier das Niello größtenteils abgefallen.

Sind die gravierten und niellierten Silberplättchen in Kupferstichsammlungen nur selten vertreten (Dresden macht wie in so vielem eine rühmliche Ausnahme und ist so glücklich, etliche Stücke sein eigen nennen zu können), so sind sie bisher noch weniger befriedigend verzeichnet. Ihre letzte Zusammenstellung durch Dutuit wird heutzutage wohl nach allen Richtungen hin als unzulänglich empfunden. Freilich wird sich die Katalogisierung dieser namentlich in Privatsammlungen (z. B. und vor allem bei Baron Edmond de Rothschild in Paris) und in den italienischen Kunstgewerbesammlungen und Kirchenschätzen, wo sich die kleinen Tondi häufig als Appliken an Füßen und Knäufen von Kelchen z. B. finden, zahlreich vorkommenden niellierten Plättchen noch viel schwieriger gestalten als etwa die der Abdrucke. Man darf in dieser Hinsicht ebenso auf den von Sidney Colvin angekündigten Katalog des Kupferstichkabinetts des Britischen Museums, der die Niellen behandeln wird, wie auf die seit langem von Paul Kristeller vorbereitete Publikation über Niellen gespannt sein.

Eine recht primitive niellierte Gravierung zeigen die Außenflügel eines einem Flügelaltärchen ähnlich gestalteten kleinen goldenen Anhenkers in der kunstindustriellen Sammlung (Inv.-Nr. 1591). Dargestellt sind ein heiliger Mönch, in der Linken den Hirtenstab, die Rechte segnend erhoben, ihm zu Füßen ein nicht leicht zu erkennendes (löwenähnliches?) Tier, und die hl. Margarete mit Kreuz und Palmzweig in den Händen und hinter ihr auf dem Boden der Drache. Öffnet man die Flügel, so hebt sich von einem mit translucidem roten Email bedeckten Grunde ein graviertes männliches Profilbildnis ab. Die schwarz emaillierte Mütze mit dem aufgestellten Rande, die ähnlich zwar auch, aber ungleich seltener in Oberitalien und sogar in Deutschland nachzuweisen ist, findet sich z. B. in der Ambraser Porträt-Sammlung bei Philibert II., dem Schönen, von Savoyen (gest. 1504), Ludwig XI. von Frankreich (gest. 1483), Karl VIII. von Frankreich (gest. 1498) und Ludwig XII. von Frankreich (gest. 1515) oder auf Medaillen: abermals bei Philibert II. von Savoyen, Karl VIII. und Ludwig XII. und außerdem noch bei Franz I. (als Herzog von Valois und Grafen von Angoulême, 1504). Dieser Umstand und der weder für Italien noch für Deutschland in Anspruch zu nehmende Zeichenstil der beiden Heiligengestalten wollen mich dazu verleiten, die Arbeit eher für eine französische als eine italienische aus der Zeit um 1500 zu halten. Die niellierten Heiligenfiguren sind freilich im Gegensatze zu dem sauberer, aber beinahe etwas steifer gearbeiteten Bildnis so unbeholfen, daß sie stilistisch wohl

kaum zu bestimmen sein dürften. Die Buchstaben PB, die rechts und links von der rot und weiß emaillierten Goldschnur, die seinem ganzen Umfang nach um das Gehäuse herumläuft, auf allen Schmalwänden angebracht sind, lassen sich nur schwer deuten. Am ehesten sind sie wohl als die Initialen eines Namens zu nehmen und da sei nur nebenher bemerkt, daß es eine 1503 auf Pierre Briçonnet, den Herrn von Praville und Cormes, der als Finanzminister den Titel Francie Generalis führte, geprägte Medaille[1] gibt, auf der der Dargestellte eine ganz ähnliche Mütze, nur mit etwas niedrigerem Rande trägt. Über die Ähnlichkeit der beiden Porträte aber läßt sich natürlich gar nichts Bestimmtes sagen, überdies ist die Provenienz des Medaillons unbekannt. Wahrscheinlicher aber dünkt mich zu sein, daß das Medaillon, das doch sicherlich von einer Dame getragen wurde und in seinem Hauptraum hinter dem abermals rot und weiß emaillierten Gitterwerk wohl irgendein Andenken an den ihr teueren Kavalier geborgen haben wird, mit den Anfangsbuchstaben der Namen sowohl des Mannes als auch der Frau versehen sein wird. Der Anhenker ist ca. 36 mm hoch, ca. 24 breit und ca. 11 tief.

Ein beträchtlich späteres, wohl aus dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts stammendes kleines nielliertes Tondo, das Herr Dr. Albert Figdor besitzt (Fig. 23 *b* und *c*), sei hier darum erwähnt, weil es eine deutsche Arbeit ist. Es besteht aus einem nach beiden Seiten hin kalottenförmig leicht gewölbten silbernen Doppelplättchen, dessen Durchmesser 32 mm beträgt. Dargestellt sind vorne in ganzer Figur der hl. Georg mit Federbarett und flatterndem Rennfähnlein, die Hand am Schwerte, und die befreite Königstochter mit Heiligenschein, an einem Bande ihr einem Hündchen verzweifelt ähnlich sehendes Lämmlein führend, vorne der noch ganz lebendige Drache, wenigstens wedelt er gewissermaßen mit dem Schweife. Rückwärts sitzt auf einem Throne, der ziemlich plumpe Formen nordischer Renaissance zeigt, die hl. Maria, das nackte Kindlein, das ihr einen Apfel entgegenhält, auf dem Schoße. Rechts daneben steht eine Heilige, wohl die hl. Katharina, und legt dem Jesusknaben die rechte Hand auf den Scheitel. Als zeichnerische Eigenart wäre besonders die Vorliebe für das Krause, Geschwungene, Flatternde zu vermerken, die sich vor allem am Gewand der Maria, am Haar der Katharina, an den Federn, dem Barte, der Fahne und der Schleife am linken Knie St. Georgs und endlich am Schwanz des Drachens kundgibt. Merkwürdig sind die verkürzten, ungefähr wie monströse Steckkämme aufgesetzten Nimben der seligsten Jungfrau und der hl. Katharina. Der Formengebung nach möchte ich die Arbeit für schweizerisch halten. Die Kompositionen sind originell, die Zeichnung selbst ist zugleich subtil und fahrig. Das M unter dem rechten Fuße der Maria muß natürlich keine Künstlersignatur sein. Beide Seiten mit ihren anscheinend recht seichten Gravierungen sind wohl hauptsächlich infolge ihrer Konvexität ziemlich abgewetzt. An der einfachen Fassung des Tondos sind einander diametral gegenüber in Ösen zwei gerippte Ringe angebracht. Das interessante Stück, das aus dem Kloster Lichtenthal in Baden-Baden stammt, ward jüngst von Bassermann-Jordan in seiner hübschen Publikation über den Schmuck abgebildet, und zwar zeigt die, wie es bei der Schwierigkeit der photographischen Aufnahme freilich nur zu begreiflich ist, recht undeutliche Reproduktion die Seite mit dem hl. Georg.[2]

Künstlerisch weit weniger bedeutend, aber ikonographisch merkwürdig und für den österreichischen Forscher als Wiener Goldschmiedearbeit von Interesse, ist ein silbernes Reliquiar, überreich mit niellierten Gravierungen geschmückt (Fig. 24), im Besitze der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Es ward erst vor kurzem Seiner Majestät durch Seine k. u. k. Hoheit den Herrn Erzherzog Josef Ferdinand gewidmet und stammt aus Kloster Schlackenwerth bei Johannesthal in Böhmen, einem Kloster, in dem mehrere habsburgische Fürstinnen als Äbtissinnen geweilt haben. Das Reliquiar hat die Form einer Schachtel, die ungefähr 146 mm lang, 98 mm breit und 21 mm hoch ist. Es hat einen Deckel in der Gestalt einer Doppeltür, durch die abwechselnd ineinandergreifenden röhrenförmigen Ränder ist eine Nadel zu stecken, deren Spitze wieder durchbohrt ist, um so durch einen Haken befestigt werden zu können. Auf dem linken Flügel ist (1.) dargestellt, von Gottvater gehalten, ein

[1] Trésor de Numismatique et de Glyptique, Médailles françaises, Paris 1836, I, Pl. XLII, Nr. 3 und 4.

[2] Ernst Bassermann-Jordan, Der Schmuck. XII. (neue) Folge der Monographien des Kunstgewerbes, Leipzig 1909, Abbildung 105.

Triangel. Auf seinen Seiten steht: VATTER | ALLMECHTIKEIT, SON | GERECHTIKEIT und HEILIGER GEIST | BARMHERTZIKEIT. In seinen Ecken steht A, 3 und GENET (Genesis?)| ADAM. Das Dreieck schließt einen Kreis ein, in dessen Umfang ERSCHAFFVNG und in dessen Mitte in hebräischen Buchstaben das Wort «Jahve» steht. Die untere Spitze des Dreieckes überdeckt einen Ring, in den anscheinend die vier Windgötter hineinblasen und in dem Sonne, Mond und Sterne leuchten. Inmitten des Ringes sieht man die Erschaffung Adams. Der in diese Darstellung hineinragenden Spitze des Dreieckes schmiegen sich die beiden Worte IRDISCH CREATVR an. Der leere Raum dieses Feldes ist mit Cherubim angefüllt. Im Felde darunter ist (2.) der Sündenfall zu sehen. Auf dem Baume unter der Schlange steht: I BERTR|EVG (Ich betrüg). Auf dem rechten Flügel ist

Fig. 24. Nielliertes Reliquiar des Wiener Goldschmiedes Benedikt Link, † 1587 (geöffnet). Wien, Hofmuseum.

(3.) in der Form der alten Artes memoriales die ganze Passion dargestellt; außerdem sieht man den sitzenden Schmerzensmann mit einem kreuztragenden Engel und zwei Heiligengestalten, die eine kniend, die andere stehend, die Hand auf der Schulter der ersten. Auf der Säule, an die der Heiland gefesselt war, steht: ERLOSVG. Darunter sieht man (4.) rechts ein Kruzifix, davor betet ein Mann, den Engel und Teufel einander streitig machen. Der Engel weist nach oben, wo auf Wolken inmitten der himmlischen Heerscharen Gottvater erscheint, der Teufel zeigt auf irdische Habe, die auf dem Boden liegt. Ein Weib, ein Pferd und ein stolzes Gebäude gehören wohl auch noch zum Rüstzeug des Satans. VERFVRVG steht auf der Mauer des Städtchens im Hintergrunde zu lesen. Die Unterseite des Kästchens nimmt (5.) eine merkwürdige Darstellung der sieben Sakramente ein. Aus einem Taufbecken wächst ein Baum, sein Stamm trägt den Gekreuzigten, ihm zu Füßen den heiligen Geist, ihm zu Häupten Gottvater. Die Äste des Baumes enden in die Rundbilder der sechs anderen Sakramente: VNCTIO, EVCHARISTIA, CONFIRMATIO, MATRIMONIVM, ORDO und POENITENTIA. Am Taufbecken stehen links der Priester, der eben den Täufling besprengt, rechts der Pate, im Hintergrunde links sieht man Frauen, rechts Männer. Am schmalen Rande der Schachtel sieht man (6.)

zwischen Rankenwerk, jedes in einem Rund, die Brustbilder folgender Männer des alten Testaments: SALOMON REX, IEREMIAS PROP, DANIEL PROPHET, ABSOLON REX, SAMSON IVDEX, PRO EZECHIEL, PROPHEI (!) ESAIAS und DAVID REX. Öffnet man die Flügel, so zeigen diese auf ihren Innenseiten links (7.) die Messe des hl. Gregor (GREGOR9), (8.) eine merkwürdige Darstellung des Absterbens: Links erhebt sich ein Baum mit einer Uhr, deren Zeiger auf zwölf steht. An einem Aste des Baumes hängt eine Glocke, an die eben mit einem Hammer der Erlöser schlägt: FIAT; zu diesem beten rechts, kniend, Mann und Weib: DE9 | SPES | TE (!) MEA. Über dem Heiland zeigt zwischen Früchten ein Mann zum Christkind auf der Weltkugel empor: NE TAR DIS. Rechts oben dräut über einem Kapellchen der Höllenrachen. Über der Uhr spielt ein Weib Laute, in der Ecke links oben springt ein Löwe an. Links unten gräbt der Tod ein Grab: AD|SVM. Vor dem Stamme schläft auf einem Totenschädel ein Flügelknäblein, auf das ein Gerippe den Pfeil anlegt, PARAT9 SV heißt es darüber. Schließlich ist auf dem linken Flügel innen noch (9.) der hl. Augustinus zu sehen, vor dem das Christkind das Weltmeer in das Grübchen schöpfen will (AVVSTN9). Auf dem rechten Flügel innen sieht man (10.) den hl. Hieronymus, mit dem Steine auf die bloße Brust klopfend, (IERONMVS), (11.) den hl. PERHARTVS und die hl. MARGARETA und (12.) am Lesepult den hl. ABROSI9. Der Innenraum der Schachtel wird durch eine abhebbare Platte bedeckt, deren Vorderseite (13.) in einem gewissen Anschluß an die Schilderung, die Luther in den Tischgesprächen von ihm gibt, den christlichen Ritter darstellt, bedroht von zehn tierköpfigen Dämonen, die Bogen, Armbrust und Feuerrohr auf ihn anlegen. HIE | STEDT | DER CHRISTLICH | RITTER heißt es auf dem Boden zwischen seinen Füßen. Sein Schwert ist das DAS WART GOTTES, seine Lanze DAS HEILIG GEBET, sein Schild der GLAVB, die Scheide seines Degens die BIBEL, sein Helmknauf der Kreuzestitel N|IRI, sein Visier die HOFNVNG (was die Buchstaben ICHS dahinter bedeuten, ist unklar, die Sigle für den Namen Jesus?), sein Panzerkragen die WARHAIT, der Saum seiner Brünne die CRISTLICHE LIEB; EVAGILISCH9 WANDL, zweimal geschrieben, sind seine Beine. Die Teufelsfratzen, die auf ihn eindringen, sind, V9ZWEIFLVG, KEZZEREI, HOFFART, GEIZZ (wohl weil dem Künstler oder dem gelehrten Erdenker dieser schwülstigen Allegorie besonders verhaßt, doppelt geschrieben), DER NEYDT, VKEISHAIT, TRAGHAIT, FRASHAIT (Fraß und Völlerei), DER ZORN und VPVSB9TIKAIT (Unbußfertigkeit). Wenn man an Dürers Ritter, Tod und Teufel denkt, der, wie Weber [1] in einer gehaltvollen Abhandlung gezeigt hat, nichts anderes als der christliche Ritter ist, so erschrickt man darüber, bis zu welch frostiger Abstraktheit nach ungefähr zwei Generationen die durch den großen Nürnberger in lebendiges Fleisch und Blut verwandelte Allegorie schon wieder erstarrt ist. Auf der Hinterseite der Deckplatte ist links ein Totentanz dargestellt: (14.) Der Tod und der Säugling, (15.) der Tod in der Wasserflut, (16.) der Tod im Männerkampf, (17.) der Tod am Krankenbett, (18.) der Tod und der Geizhals, (19.) der Tod in der Feuersbrunst, (20.) der Tod auf der Reise und (21.) der Tod und der Greis. Rechts sind die Höllenmartern jener verbildlicht, die die sieben Todsünden begangen haben oder Ketzer gewesen sind: (22.) HOFFART, (23.) VNKEISCH, (24.) FRASS, (25.) TRAGHAIT, (26.) GEITZ, (27.) NEID, (28.) ZORN und (29.) KETZER lauten die Aufschriften.

Unter der Deckplatte, deren Bilderschmuck eben beschrieben wurde, sind, mit Flitterwerk aus Gold- und Silberdraht, bunten Seidenfäden und farbigen Glassteinen geziert und verhüllt, in neun Abteilungen Reliquien verwahrt. Die mit roter Tinte sauber auf schmalen Pergamentstreifchen geschriebenen Inschriften lauten:

De vestimentis Domini, De S. Mathia Apos. — De S. Mauritio, De S. Fridelino — Florentia vir. et Mar., De S. Euphemia vir. — De S. cruce, S. Laurentio, De S. vlrico, De S. Ludouico, De S. Sigismundo, De S. Nicolao — De S. Cecilia, Lucia vir., De S. Margareta, S. Barbara, S. Catharina — De Barba petri, De S. Stephano — De S. Sebastiano, De S. Vito et Modesto — S. Sabina vir. et Mar xr. und De S. Juliana vir.

[1] Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung, XXIII. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1900.

Das Hauptstück fehlt, nur der Untersatz mit dem verzierenden Kränzlein ist erhalten; es deutet auch keine Aufschrift an, was hier als größtes und kostbarstes Stück vorhanden war.

Zeichenweise und Komposition verraten wohl eine höchst routinierte, sozusagen ausgeschriebene, aber auch durchaus uninteressante Hand. Was die Technik betrifft, so zeigen jene Stellen, wo das Niello ausgefallen ist, daß mit dem Spitzstichel gearbeitet wurde, und ist die Niellomasse überall zu dünn aufgetragen, so daß alle niellierten Stellen tiefer liegen als die Oberflächen der Silberplatten. Hie und da, z. B. an den die einzelnen Darstellungen begrenzenden Rändern, ist reichliche Vergoldung angebracht. Die Erhaltung ist recht gut. Außen ist die Schachtel natürlich abgegriffen, das Silber ist da geschwärzt. Je zwei Löcher an den beiden kurzen Seitenrändern und vier an der Unterplatte zeigen, daß das Kästchen einmal irgendwie und irgendwo befestigt gewesen sein muß. Was dem Reliquiar aber eine gewisse Bedeutung verleiht, ist sein österreichischer Ursprung. Am Schmalrand, wo der Nadelkopf herausragt, befindet sich in der Mitte zwischen den Köpfen der Könige David und Salomon das Wiener Beschauzeichen und das Meisterzeichen . Stil und Kostüm der gravierten Darstellungen weisen die Goldschmiedearbeit in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Ein günstiges Zusammentreffen von Umständen ermöglicht es, den Namen des Meisters kennen zu lernen. Die Genossenschaft der Juweliere, Gold- und Silberschmiede Wiens bewahrt noch ein in den Jahren 1549 bis 1596 geführtes Zech- oder Meisterbuch[1] auf und darin findet sich nur ein einziger Meister, dessen Vor- und Zuname mit B und L anfangen: es ist Benedikt Link (der Zuname erscheint verschieden geschrieben, das erstemal «lynckh»). Benedikt Link wird am 15. Oktober 1559 Meister, kommt 1560 das erstemal unter den jungen, 1571 das erstemal unter den alten Meistern vor, das letztemal unter diesen 1587, wo bei seinem Namen der Vermerk steht: «obijdt in burgerspittal Januarij». In dieser Eintragung und einer zweiten, in der es 1585 hinter seinem Namen heißt: «ist auch des Jarsolts erlasen», ferner in dem Umstand, daß Link während der 28 Jahre seiner Meisterschaft weder Beschau- noch Zechmeister wird, darf vielleicht eine Ergänzung dessen erblickt werden, was bereits dem Reliquiar selbst zu entnehmen ist: Benedikt Link war seiner Kunst wie seinem Ansehen und Vermögen nach kein hervorragender Meister. Immerhin ist diese Verknüpfung des Namens eines Wiener Goldschmiedes mit einer noch erhaltenen Arbeit des XVI. Jahrhunderts nicht ganz ohne Interesse.

Am Schlusse der hier besprochenen niellierten Goldschmiedearbeiten seien noch drei zusammengehörige, gleichfalls in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung befindliche Stücke besprochen, deren Niellierung künstlerisch zwar keineswegs hervorragt, die aber dadurch, daß sie aus Rußland stammen, dem Lande, in dem sich die Niellotechnik in den Tulaarbeiten bis auf den heutigen Tag erhalten hat, von einer gewissen symptomatischen Bedeutung sind. Es sind drei goldene Schlittenschellen (je 54 mm hoch und 38 mm breit, Inv.-Nr. 1051—1053). Auf jeder sind nielliert ein Doppeladler und ein Löwe und eine russische Aufschrift zu sehen, die übersetzt also lautet: «Großer Herr, Zar, großer | Fürst Boris, Sohn des Fedor | von ganz Rußland Selbstherrscher.» Gemeint ist Boris Godunow, der 1598 nach dem Tode seines Schwagers Fedor Iwanowitsch zum Zaren gewählt wurde. Fedors Bruder Demetrius hatte er schon früher töten lassen. Er selber vergiftete sich 1605. 1602 hatte Kaiser Rudolf II. eine Gesandtschaft an ihn geschickt.[2]

ββ) Die Vertiefungen sind leer.

Gleich zu Beginn wurden die den Haupttitel dieser Ausführungen abgebenden Worte «Ungedruckte Stiche» knapp erklärt. Im Titel des die Gravierungen behandelnden Abschnittes standen in Klammern die beiden Worte «Ungedruckte Stiche» abermals zu lesen. Bei Grubenschmelz, Tauschierung und geschnittenem Silbergrund unter translucidem Email mochte der an sich etwas gesuchte und an-

[1] Es ist kein Strafenbuch, als das es Eduard Leisching, durch einen modernen Zettel auf dem Einband irregeführt, ansprach (Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst, in: Kunst und Kunsthandwerk VII [1904], S. 346 f.).

[2] Sacken, Ambraser-Sammlung II, 1850, S. 17 und Anm. 1.

GRAVIERTE CUPPA EINES BECHERS AUS VERGOLDETEM SILBER

DEUTSCH. XVI. JAHRHUNDERT ANFANG

[illegible]

spruchsvolle Ausdruck ziemlich übel angebracht erscheinen und jedenfalls ganz unverständlich wirken. Im Zusammenhang mit den Niellen läßt sich unter ungedruckten Stichen vielleicht schon eher etwas denken. Ein graviertes Silberplättchen, von dem ganz leicht ein mit einem Stiche zum Verwechseln ähnlicher Abzug hätte genommen werden können, von dem aber tatsächlich kein Abdruck bekannt ist und dessen Gravierung mit der Niellomasse ausgefüllt worden ist und ausgefüllt bleibt, ein solches graviertes Plättchen gehört zu dem, was ich ungedruckte Stiche nennen möchte.

Es ist selbstverständlich und vollkommen in der Ordnung, daß sich die Kupferstichkunde, jener Teil der kunstgeschichtlichen Wissenschaft, in dem ohne Zweifel die kritische Katalogisierungsarbeit am weitesten gediehen ist, vorwiegend, ja fast ausschließlich mit den Abdrucken beschäftigt hat. Die Matrize hat für den Forscher, wenn von ihr ein Abdruck existiert, nur sekundäres Interesse. (Daß nicht nur aus praktischen sondern auch aus theoretischen Gründen selbst jenen Platten, von denen es Abdrucke gibt, mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden könnte, als dies heutzutage gemeiniglich der Fall ist, wurde schon früher ausgesprochen.) Nun gibt es aber Matrizen, von denen Abzüge überhaupt nicht genommen werden können, zum Exempel, weil die gravierte Fläche gewölbt ist oder weil sich die Gravierung in einem Material, wie beispielsweise Elfenbein [1] befindet, das der Gewalt der Tiefdruckpresse nicht ausgesetzt werden darf. Nehmen wir z. B. an, Albrecht Dürer hätte mit dem Stichel in die Außenwand der kalottenförmigen Cuppa eines silbernen Kelches Heiligenfiguren eingegraben. Meiner Meinung nach wäre diese Gravierung in den Katalog seiner Kupferstiche aufzunehmen, weil der Künstler im wesentlichen dieselbe Arbeit geleistet hätte, wie wenn er etwa im Jahre 1514 den hl. Paulus in eine Kupferplatte «verstach». Jene Gravierung aber, von der wegen der Wölbung der Metallfläche niemals ein Abdruck genommen werden könnte, würde ich einen ungedruckten Stich nennen.

Von der Art dieses leider nur fingierten Beispieles sind die im folgenden beschriebenen Gravierungen. Sie sind entweder wirklich von Kupferstechern oder doch stichmäßig von Graveuren, d. h. von Goldschmieden, die mit dem Stichel umzugehen wußten, ausgeführt. Im XVI. Jahrhundert (keines der im folgenden behandelten Stücke reicht nämlich unter das Jahr 1500 hinab) war der Kupferstich, ganz abgesehen von seiner künstlerischen Entwicklung, bereits eine so komplizierte Technik geworden, daß er sich vom Goldschmiedehandwerk, dem er entsprungen war, abgelöst hatte und daß neben ihm auch von einer Gravierung gesprochen werden kann, die wohl von ihm abhängig ist und ihn nachahmt und kopiert, im allgemeinen aber künstlerisch und technisch unter seinem Niveau bleibt. Im folgenden werden natürlich nur Gravierungen verzeichnet, die immerhin künstlerisch sowohl als auch technisch eine gewisse Beachtung verdienen.

Begonnen sei mit einem schönen Deckelbecher aus vergoldetem Silber (Taf. XXXIV) in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung. Er führt die Inv.-Nr. 91 und ist 270 mm hoch. Ständer und Deckel zeigen noch, wenn auch schon vereinfacht, gotisches Ast- und Blattwerk, gotisches Maßwerk bildet auch nach oben und unten hin den Abschluß der gravierten Darstellung auf der Cuppa. Gotisch endlich sind auch die Bandrollen und Buchstabenformen. Die Renaissance dagegen macht sich bereits im kreisrunden Grundriß des Fußes, in der Halbkugelform der Cuppa und im Kostüme der gravierten Reiter geltend. Der Knauf des Deckels besteht in einem kahlköpfigen Bäuerlein, das einen Schild auf dem Rücken trägt und in der Linken einen Becher hält. Auf der Innenseite des Deckels in der Mitte ist das Wort MRIA eingraviert.

Uns interessiert natürlich vor allem die Gravierung («gestochene Arbeit» heißt es bezeichnenderweise im Inventar der Ambraser Sammlung, das den Becher schon genau beschreibt),[2] die die Außenseite der Cuppa zeigt. Dargestellt ist ein gotischer Brunnen, gegen den von rechts und links je ein

[1] Der von Josef Wünsch (Blasius Höfel, Wien 1910) auf S. 204 unter Nr. 208 verzeichnete Elfenbeinschnitt des Künstlers ist ein Hochdruck.

[2] Die ganze Stelle abgedruckt in Albert Ilgs Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerh. Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschlifftechnik, Wien 1895, S. 8: «Ain vergulter glater runder Pecher mit gestochner Arbeit vnnd ain durchbrochen fuess, auf dem Luckh ain Peirl mit dem Schilt, wigt 2 mrk. 12 lot.» In dem Album ist der Becher auch auf Tafel VI abgebildet.

Reiter sprengt. Vom rechten weg reitet ein dritter, ein vierter und fünfter galoppieren wieder gegeneinander. Vor jedem Reiter schwebt vielfach gewunden ein Spruchband, das in gotischen Majuskeln den Namen des Helden zeigt. Die Inschriften lauten: KARLE DER GROS, IOSVE, IVLIVS CESAR, HECTOR VON TROI und KINNG DAVID. Das sind also fünf der neuf preux. Von den «Drei guten Heiden» fehlt Alexander der Große, von den «Drei guten Juden» Judas Maccabäus, von den «Drei guten Christen» werden König Artus und Gottfried von Bouillon vermißt. Karl der Große ist auf Schild und Pferdedecke durch den halben Doppelaar und die französischen Lilien, auf dem Helm durch Kronenbügel ausgezeichnet, die vielleicht an die deutsche Kaiserkrone, wie sie Maximilian I. getragen hat, erinnern wollen. Die Pferdedecke Julius Caesars ist zweimal mit dem Doppeladler geschmückt, ein Szepter in der Rechten des Helden bekundet ihn wohl gleichfalls als den Begründer des römisch-deutschen Kaisertums. Der Wappenschild Hektors am Zügel- und Brustgurt seines Renners zeigt, wie aber nur aus anderen entsprechenden Darstellungen zu entnehmen ist, zwei gegeneinander aufsteigende Löwen. David, der Sänger auf dem Throne, ist durch eine Harfe auf dem Brustschild seines Rosses gekennzeichnet.

Ich kann nicht glauben, daß diese Gravierungen von einem berufsmäßigen Stecher herrühren; dazu sind sie technisch zu schwach. Schon die angeführten Details der Darstellungen aber verraten andererseits eine vollkommen durchgebildete und feststehende Komposition als Vorbild. Dieses unter Kupferstichen oder Holzschnitten zu vermuten, liegt nahe; doch gelang es mir nicht, das eigentliche Original ausfindig zu machen. Deutlich aber verrät die Gravierung des Bechers Zusammenhänge mit jener Darstellungsreihe der neun Helden, die sie hoch zu Roß vorführt. Die ältesten Beispiele für diese Art der Komposition sind die drei kolorierten Holzschnitte, die Bouchot[1] um 1463 in der Picardie entstanden sein läßt. Beritten zeigt die neun Helden auch das Fragment von zwei Blättern mit Julius Caesar (?) und Karl dem Großen in der Accademia delle belle arti zu Modena (Schr. 1946), ferner ein Fragment mit Hektor, David, Alexander (?) und Gottfried von Bouillon in der Bibliothèque royale zu Brüssel. Setzt Schreiber (Nr. 1949) das letzte Bruchstück bereits 1500 oder später an, so gehört vollends die Serie großer Holzschnitte, die die neun Helden gleichfalls beritten zeigt und ursprünglich Lukas van Leyden (B. 15) zugeschrieben wurde, jetzt aber als Werk des Cornelis van Amsterdam gilt,[2] etwa dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts an, einer Zeit, die mir für den Becher mit seiner Mischung von Gotik und Renaissance beinahe schon etwas zu spät vorkommt. Attribute wie z. B. der Schild Karls des Großen, zur Hälfte mit den französischen Lilien, zur Hälfte mit dem halben Doppelaar des römisch-deutschen Reiches geschmückt, sind typisch. Aufrecht stehend zeigen die neun Helden zwei Holzschnittfragmente in Metz (Schr. 1947, von Bouchot, l. c., als lothringische Arbeit um 1430 bestimmt), zwei weitere Holzschnittfragmente in der Kunsthalle zu Hamburg (Schr. 1948) und ein Kupferstich des Meisters mit den Bandrollen (P. II, S. 21, Nr. 34—42).[3] Der stehenden neun Helden bei Hans Burgkmair (B. 64, 66 und 68) und der radierten Kopien darnach von Daniel Hopfer (B. 53—55) braucht hier nicht gedacht zu werden, da schon die Holzschnitte Burgkmairs jünger als die Gravierung des Bechers sein dürften. Darstellungen der neun Helden in der großen Kunst und die Literatur über sie findet man bei Schreiber unter Nr. 1945 angeführt.

Wie schon angedeutet wurde, denke ich mir den Becher etwa um 1510 entstanden, zu einer Zeit, da in Deutschland und den Niederlanden die Renaissance noch mit der Gotik rang.[4] Dafür, daß er in Deutschland und zwar in Oberdeutschland geschaffen wurde, spräche, wie mich Josef Seemüller freund-

[1] Deux Cents Incunables, Texte, 254 f., Atlas, Nr. 184, 1—3 auf Tafel 101—103.

[2] Eine Handzeichnung in einem Helbigschen Auktionskatalog (München, 13. Mai 1908, Nr. 403, Deutsche Schule des XVI. Jahrhunderts), auf die mich Camillo List gütig aufmerksam machte, entpuppte sich als Kopie nach dem Karl dem Großen dieser Folge.

[3] Lehrs (Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886, S. 29 ff.) vermag für diese Arbeit des Künstlers, den er als berufsmäßigen Kopisten entlarvt hat, kein Original nachzuweisen.

[4] Sacken, l. c. II, 176 f., Nr. 15, hält den Becher dem Stile der Gravierung nach noch für eine Arbeit des XV. Jahrhunderts.

lich belehrt, schon das S in dem Worte Gros.[1] Sollte ich aber den Stil der Gravierung mit dem eines bekannteren Stechers in Zusammenhang bringen, so dächte ich zuerst an den Meister S, den man freilich heutzutage, und zwar, wie mich dünkt, mit Recht nach Brüssel lokalisiert. Durch eine mir unbekannt gebliebene oder nicht mehr erhaltene niederländische Vorlage wäre dieser Widerspruch von Dialekt und Zeichenstil vielleicht zu beseitigen.

Da es wohl ganz unwahrscheinlich ist, daß man von den neun Helden nur fünf darstellte und die übrigen vier einfach wegließ, möchte ich auf ein verschollenes Pendant zu dem Becher oder doch ein anderes Gefäß schließen, das mit ihm irgendwie zusammenhing und in das die fehlenden vier Helden eingraviert waren.

Sollen nun weitere zum kaiserlichen Kunstbesitz gehörige Gegenstände aus Edelmetall, verziert mit «gestochener Arbeit», annähernd chronologisch angereiht werden, so wäre zuerst die flache Kalotte aus vergoldetem Silber zu erwähnen, die die Rückwand eines wahrscheinlich von Hans Schwartz herrührenden Models für eine Medaille mit der Profilbüste des betagten Kaisers Maximilian I. abgibt und mit einer Gravierung geschmückt ist, die den noch jugendlichen Kaiser in voller Rüstung und hoch zu Roß darstellt und ziemlich genau nach Burgkmairs Holzschnitt von 1518 (B. 32) kopiert ist. Diese Platte, die 96 mm im Durchmesser mißt, ward bereits zweimal reproduziert, einmal mittels Heliogravüre in Friedrich Kenners Aufsatz: Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts[2] und farbig in Karl Domanigs Publikation der Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich.[3]

Beidemale von 1518 datiert sind zwei umfangreichere Gravierungen auf den Rückseiten zweier in allem Wesentlichen gleicher Reliquiare in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, von denen das eine ein Stück von der Schürze des Herrn (de lintheo Domini) bewahrt, die er bei der Fußwaschung vorgebunden hatte, und das andere ein Stück vom Tischtuch (de mensali Domini), das beim letzten Abendmahl aufgebreitet war. Die beiden mit den Gravierungen geschmückten Platten (Taf. XXXV) bestehen wie die ganzen Reliquiare aus vergoldetem Silber und messen 119 : 152 und 119 : 153 mm. Auf dem ersten Reliquiar ist natürlich die Fußwaschung, auf dem zweiten das letzte Abendmahl dargestellt. Die Gravierungen sind ziemlich roh, Strichlagen, die auf die Form keinerlei Rücksicht nehmen, wie z. B. jene auf dem Gesicht des Jüngers, der beim Abendmahl links vorne eben den Krug aus dem Becken hebt, verraten, daß gewiß kein berufsmäßiger Stecher den Stichel führte. Auf beiden Darstellungen ist der Himmel und nur dieser poliert. Gerne würde man bei den Kompositionen auf Vorbilder raten. Daß sich solche nicht auffinden lassen, beweist natürlich noch nicht, daß sie nicht vorhanden waren; doch ist dem Meister, der die hübschen Figürchen der drei Engelsknäblein und der beiden Heiligen Lorenz und Sebald geformt hat, immerhin zuzutrauen, daß er das Modellierholz mit dem Stichel vertauscht und die im ganzen wohl gelungenen gravierten Kompositionen geschaffen hat.

Interessant ist hier wieder, wie bei allen in diesem Zusammenhang besprochenen Goldschmiedearbeiten, die auf den Ursprung des Kupferstiches in der Goldschmiedewerkstatt hinweisende enge Verbindung von gestochener und getriebener oder gegossener Metallarbeit. Freilich ersieht man an allen diesen Werken deutlich, daß sich das Stechen in Kupfer als hochentwickelte Technik bereits von der Goldschmiedearbeit völlig abgelöst hat; nimmt aber der Goldschmied alter Gewohnheit zufolge doch noch den Stichel in die Hand, so erscheint das, was er damit hervorbringt, unbeholfen und dilettantisch gegenüber der technisch vollkommenen Arbeit des berufsmäßigen Stechers.

Aus einer bereits von Quirin von Leitner in seiner Publikation über die Schatzkammer mitgeteilten Inschrift in der Höhlung des Postamentes des Reliquiars mit dem Stückchen vom heiligen Tischtuch[4] weiß man, daß die beiden kostbaren Goldschmiedearbeiten 1518 von den damaligen Losungern und obersten Hauptleuten von Nürnberg, den Herren Anton Tucher, Hieronymus Ebner und Martin Geuder, gestiftet worden sind und daß ihr durch eine gleichfalls von Leitner bereits angezogene Eintragung bei

[1] Ilg, l. c., hält den Becher für niederdeutsch oder niederländisch oder gar burgundisch.
[2] In diesem Jahrbuch IV (1886), 2 f., Tafel nach S. 2.
[3] Wien 1896, Nr. 10 auf Tafel II.
[4] L. c., S. 28.

den Ausgaben vom Jahre 1518 in den Nürnberger Stadtrechnungen[1] bekannter Schöpfer der Nürnberger Goldschmied Hans Krug der Jüngere[2] ist, der ältere Bruder des Kupferstechers Ludwig Krug.

Bei Leitner ist das Reliquiar mit dem Stückchen vom Schürztuch des Herrn von vorne abgebildet, und zwar auf der drittletzten Tafel des Bandes und in einer Radierung nach einer Photographie. Die Gravierungen dagegen finden sich bloß im Führer durch die Schatzkammer[3] reproduziert, und zwar in Holzschnitten, die freilich anscheinend wieder nach Photographien hergestellt wurden.

Ungefähr derselben Zeit mag ein silbernes und vergoldetes Flügelaltärchen (Fig. 25*a*) angehören, dessen Flügel außen und innen und dessen Rückwand außen mit Gravierungen verziert sind. Verhältnismäßig junger Besitz der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung, in die es erst 1863 aufgenommen wurde, trägt es die Inv.-Nr. 896 und ist 92 mm hoch und geschlossen 55 und offen 75 mm breit. Auf den Außenseiten der Flügel sind die hl. Katharina, mit beiden Händen das Schwert hochhaltend, und der hl. Christophorus, in der Rechten einen Baum, mit der Linken das Kindlein auf seinem Nacken stützend, graviert. Die Innenseiten zeigen den hl. Leonhard, ein Pastorale im rechten Arm, eine mächtige Kette in der rechten Hand, in der linken ein Buch, und die hl. Elisabeth mit Krug und Broten. Alle vier Figuren stehen auf Postamenten. Die größte Gravierung, die der Rückseite, stellt in recht eingehend behandelter Landschaft eine ziemlich figurenreiche Beweinung Christi dar. Die Arbeit ist ziemlich roh und sicher abermals von keinem berufsmäßigen Stecher. Gewisse stilistische Eigentümlichkeiten, vor allem das in ungelockten Strähnen wüst hinabfallende Haar, wie es z. B. an der hl. Katharina und an Josef von Arimathia und Nikodemus zu beobachten ist, lassen mich die Arbeit der Donauschule zuweisen. Zeigen die Rundbogen oben und unten, daß das Altärchen zu einer Zeit entstanden ist, da in Deutschland die Renaissance bereits festen Fuß gefaßt haben muß, so muten das dekorativ gestaltete Baumkreuz der plastischen Kreuzigungsgruppe im Innern und die Blattranken an beiden Langseiten des Schreinchens doch noch gotisch an. Die Mitte jeder dieser beiden Schmalwände, von der die Ranken ausgehen, ist durch je eine Perle betont, auf dem Scheitel des oberen Bogens ist ganz entsprechend ein Stückchen Karneol gefaßt. Jene Stilmischung wird für einen Ansatz des ganzen Werkchens in das zweite Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zu verwerten sein.

Zwei ähnliche Altärchen, die Herr Dr. Albert Figdor besitzt, mögen hier im Vorübergehen erwähnt werden. Das eine, aus stark oxydiertem Silber, mißt unten an der Basis 47 mm, während der eigentliche Körper etwa 30 mm breit ist und seine Höhe 75 mm beträgt. Außen ist in die Flügel (über Gabriel flattert ein Spruchband mit den Buchstaben AMGP [Ave Maria gratia plena] und ober Marias Haupt schwebt in Gestalt einer Taube der hl. Geist) der englische Gruß, innen sind die Gestalten der hl. Elisabeth (mit Krug und Brot) und einer heiligen Nonne (mit dornumwundenem, strahlendem Herzen an einem Kreuze) eingraviert. Die Kreuzigungsgruppe ist wieder plastisch. Maria und Johannes stehen auch hier wieder auf Postamenten, getragen von zwei leuchterarmähnlichen Ästen, die sich vom unteren Ende des Kreuzstammes gleichmäßig nach beiden Seiten hin erstrecken. Die Ähnlichkeit der Kopftücher der beiden gravierten heiligen Frauen mit dem der plastischen Maria neben dem Kreuze, die besonders faltenreichen Gewänder und die Kurzbeinigkeit und Großköpfigkeit der Gestalten hier wie dort verraten zur Genüge, daß es eine und dieselbe Hand war, die graviert und modelliert hat. Trotz des Rundbogens tritt hier die Gotik noch deutlicher zutage als an dem vorher besprochenen Altärchen. Gotisch empfunden ist vor allem die Kreuzigungsgruppe (man sehe nur den S-Schwung in der Gestalt des hl. Johannes), gotisch ist das zierliche Maßwerk der Basis und das Stabgeflecht um die

[1] Anm. 16 auf S. 58: «»Item IJCIXXXXIX Gulden 8 ß 4 hlr. costen die 2 Monstranzen, darin man das Hailthum vom Schurztuch vnd Tischtuch vnsers Herrn enthält vnd zaiget, die wegen 21 Mark, sind 14 Gld 1 Mark, für IJ Parüllen (Berillus, gemma auch für Perle) 2 ß, für Funter (Futterale) 3 Gld, Krugsknechten 50 ß.«» Aus dieser Aufzeichnung geht hervor, daß die beiden Stücke 299 Goldgulden 8 Schilling 4 Heller gekostet haben. — Das Trinkgeld von 50 Pfennigen erhielten die Krugsknechte, das heißt die Gesellen oder Knechte des Meisters Krug. Der Nürnberger Goldschmiedmeister Hans Krug war von 1513 bis 1535 Geschworner-Meister seiner Zunft beim Schauamt.»

[2] Die Literatur über ihn zusammengestellt in Theodor Hampes Nürnberger Ratsverlässen für Kunst und Künstler, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N. F. XI, I, S. 126, Anm. 1.

[3] Führer durch die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1908, S. 35 und 37.

Schmalseiten herum. So wird diese Arbeit wohl noch früher angesetzt werden dürfen als die zuvor beschriebene. Die Roheit insbesondere der Gravierung läßt wohl keinerlei Schluß auf den Entstehungsort zu. Oben fehlt anscheinend ein Ring; je ein Loch in der Mitte der Basis, vorne und hinten, hat wohl dazu gedient, das Altärchen aufrechtstehend zu halten. An den Flügeln fehlt die Schließe.

Das zweite Flügelaltärchen im Besitze des Herrn Dr. Figdor ist kleiner als die bisher beschriebenen und trotzdem reicher in der Ausführung. Es ist aus Silber und vergoldet. Seine Gesamthöhe beträgt 70, seine Breite 28 mm. Das rechteckige Hauptfach des Altärchens ist mit einer winzigen figurenreichen Kreuzigungsgruppe, in Hochrelief aus Holz geschnitten, angefüllt. In allen Farben gleißende Kolibrifederchen bedecken den Grund dieses Schnitzwerkes. In eigenen Fächern rechts und links von der Kreuzigungsgruppe liegen eingebettet Perlenschnürchen. Im Tympanon darüber befindet sich, gleichfalls plastisch, aber aus Silber, die hl. Maria, sitzend, das Kind auf dem Schoß, inmitten zweier Engel. Dem Grunde zwischen den Figuren sind kleine Perlen aufgeklebt. In die Außenseiten der Flügel sind plumpe Renaissancesäulen mit Masken und Putten, in die Innenseiten der hl. Paulus und der hl. Sebastian eingraviert. Die Gravierung der Rückseite des Schränkchens stellt die hl. Jungfrau mit dem Kinde dar, auf der Mondsichel stehend und von einer Strahlenglorie umgeben; aus den beiden Ecken unten lugt je ein Cherub hervor. Auf der Predella vorne ist die Halbfigur der hl. Magdalena mit zwei Cherubim zu beiden Seiten eingraviert, auf der Rückseite ein Knabenkopf. Die Gravierung ist äußerst roh, ein Kopf wie der zuletzt genannte erinnert entfernt an Altdorfer-Typen. Die Renaissance ist hier bereits konsequenter durchgeführt als an beiden anderen Altärchen. Der Vollständigkeit der Beschreibung halber sei erwähnt, daß die Schmalwände des Gehäuses eine Schnur umspannt und daß in den gerippten Ring oben als Steuerstempel ein A in einem Rhombus, d. i. die Repunzierung für ältere Arbeiten kleineren Umfanges in Silber oder Gold aus der Zeit von 1806 1824 eingedrückt ist.

Fig. 25.
a. Graviertes silbervergoldetes Flügelaltärchen (deutsch, I. Drittel des XVI. Jahrhunderts). Wien, Hofmuseum.
b. Graviertes silbervergoldetes Büchelchen (deutsch, nach 1503). Wien, bei Herrn Dr. Albert Figdor.

Unter den Niellodrucken des Dresdener Kupferstichkabinetts befindet sich ein Triptychon, auf dem links die hl. Katharina, rechts der hl. Christophorus, in der Mitte die Anbetung der hl. drei Könige dargestellt sind (P. 478, Dut. 39). Es sieht ganz so aus, als ob dieser Druck von den Außenseiten der beiden Flügel und von der Rückwand eines gravierten Altärchens genommen wäre, ähnlich den eben besprochenen. Zwischen Mittelstück und Flügelbildern vermeint man fast die Abquetschung der Scharniere zu sehen. Wäre diese Vermutung richtig, so lieferte der Dresdener Druck einen artigen Beweis dafür, daß eine Gravierung, von der eben jederzeit ein Abzug genommen werden kann, auch für die Kupferstichkunde, die sich dermalen zugestandenermaßen nur mit Abdrucken beschäftigt, Interesse und Bedeutung zu gewinnen fähig ist.

Mehr Aufmerksamkeit als diese, im Grunde genommen, künstlerisch doch recht belanglosen Stichelarbeiten beanspruchen und verdienen die Gravierungen eines silbernen und vergoldeten Büchelchens (Fig. 25 *b*), das, wie zwei mittels Ösen oben und unten am Vorderdeckel angebrachte gerippte Ringe beweisen, gleichfalls ein Anhenker ist und den zuletzt besprochenen Altärchen zwanglos angegliedert werden kann. Es gehört abermals der Sammlung des Herrn Dr. Figdor an und seine Blattgröße beträgt ungefähr 35 : 30 mm. Es enthält sieben Blätter, die auf beiden Seiten gravierte Darstellungen zeigen. Auch die Innenseiten der beiden Deckel sind graviert. Diese sechszehn Illustrationen sind: 1. (Innenseite des Vorderdeckels) Mariä Verkündigung, 2. (fol. 1 r.) Anbetung des Kindes, 3. (fol. 1 v.) Anbetung der Könige, 4. (fol. 2 r.) Beschneidung, 5. (fol. 2 v.) Einzug in Jerusalem, 6. (fol. 3 r.) Ölberg, 7. (fol. 3 v.) Verrat des Judas, 8. (fol. 4 r.) Christus vor Annas, 9. (fol. 4 v.) vor Kaiphas, 10. (fol. 5 r.) Geißelung, 11. (fol. 5 v.) Dornenkrönung, 12. (fol. 6 r.) Ecce Homo, 13. (fol. 6 v.) Pilati Händewaschung, 14. (fol. 7 r.) Kreuztragung, 15. (fol. 7 v.) Kreuzerhöhung, 16. (Innenseite des hinteren Deckels) Christus am Kreuz. Die Nrn. 1—7 und 14—16 rühren von einer besseren, die Nrn. 8—13 von einer schlechteren Hand her, am besten ist entschieden Nr. 10, die Geißelung, wo besonders die Konturen von Christi Körper mit so feinem Gefühl gezogen sind, daß man die Gravierung beinahe als selbst für die erste Hand zu gut halten möchte. Auf allen Gravierungen ist stellenweise die Vergoldung geglättet. Ein besonderes Interesse gewinnen die Gravierungen des Büchelchens noch dadurch, daß, wie Campbell Dodgson[1] erkannt hat, der englische Gruß (Nr. 1) und die Anbetung der Könige (Nr. 3) ziemlich genaue Kopien nach Holzschnitten des Brigittenmeisters in dem von Friedrich Dörnhöffer in der Wiener Hofbibliothek entdeckten, 1503 bei Hölzel in Nürnberg gedruckten Salus animae sind (der englische Gruß auf fol. XLII r. und fol. CXVII v., die Anbetung der Könige auf fol. XL r.). Daß auch die übrigen vierzehn Illustrationen nach Holzschnitten oder Stichen kopiert sind, ist wahrscheinlich, doch vermag ich ein weiteres Vorbild nicht nachzuweisen. Das Jahr 1503, in dem das Salus animae bei Hölzel erschienen ist, gibt für die Entstehung der Gravierungen einen Terminus post quem ab. Daß das ganze kleine Goldschmiedewerk fränkischen Ursprunges ist, läßt sich bloß vermuten. Zur Vervollständigung der Beschreibung des Büchelchens sei endlich noch erwähnt, daß am Vorder- und Hinterdeckel wohl noch die Vorrichtungen zur Befestigung und zum Einschnappen eines Verschlußbandes vorhanden sind, dieses selbst aber fehlt.

Weitaus roher als die Gravierungen des zierlichen Büchelchens sind die auf den silbernen und vergoldeten Beschlägen des bereits früher (S. 269 f.) besprochenen vlämischen Gebetbuches Kaiser Ferdinands I. Doch mögen sie hier einerseits als Verzierungen von Appliken des kostbaren Bandes in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung, der im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit schon einmal eine wichtige Rolle gespielt hat, und andererseits als augenscheinlich abermals der Donauschule zuzuweisende Arbeiten kurze Erwähnung finden.

Die massiven Beschläge bestehen aus acht nach innen zu konkav ausgerundeten Winkeln (ein jeder ihrer gleich langen Schenkel mißt etwa 47 mm) zum Schutze der Ecken der beiden Deckel und aus zwei Rhomben (eine Seite mißt 48 mm) in deren Mitte. Die Gravierungen der Eckbeschläge stellen dar: einen nackten Mann, auf einem Delphin reitend, in der Rechten einen Dolch zückend, mit der Linken nach einer Ranke greifend, zweimal, aber in verschiedener Darstellung; einen nackten Flügelknaben, auf dem Kopf eines Delphines sitzend und in jeder Hand einen Rankenast schwingend; einen nackten gehörnten Greis, auf dem Kopfe eines Delphines sitzend; ebenso ein nacktes Weib, zweimal, aber in verschiedener Darstellung; einen mit dem Oberleib aus einer Ranke hervorgewachsenen geflügelten Knaben, einem Delphin mit beiden Händen einen geschwungenen Schild entgegenhaltend; ein nacktes Flügelweib, von der Mitte abwärts in Tiergestalt, auf einem gezäumten Delphin reitend. Die Fische sind stets ornamental behandelt, Rankenwerk dient jedesmal zur Ausfüllung. Sind schon die Eckbeschläge so abgegriffen, daß die Vergoldung nur mehr schwach sichtbar ist und die Stichellinien seicht

[1] Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts: XI. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1909, S. 10.

und undeutlich geworden sind, so sind die Gravierungen der beiden rautenförmigen Beschläge in der Mitte der Deckel vollends kaum mehr zu enträtseln. Verhältnismäßig gut ist noch der Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen, eine gegensinnige Kopie nach Dürers Kupfersich B. 20, zu erkennen — wir erinnern uns, daß dieser Stich Dürers bereits dem auf die Vorderseite des hinteren Schmutzblattes geklebten Kupferstich des Monogrammisten A. I. zur Vorlage gedient hat. Von der Gravierung der anderen Raute ist aber nur so viel zu ersehen, daß sie Maria mit dem Kinde, auf der Mondsichel stehend, darstellt. Ist ein Analogieschluß erlaubt, so möchte man annehmen, daß sie etwa von Dürers Stich der Maria mit der Sternenkrone von 1508 (B. 31) abhängig ist. Wie schon bemerkt, wäre ich abermals geneigt, die Gravierungen, und zwar vor allem infolge der schrecklich ungeschlachten Körperformen, die etwa an Arbeiten Wolf Hubers als Vorbilder denken lassen, der Donauschule zuzuschreiben. Hier sei daran erinnert, daß der ursprüngliche und sicherlich mit der Handschrift gleichzeitige Deckel, ein Einband aus gepreßtem Leder,[1] vielleicht weil er schon zu abgenutzt war oder seinen kaiserlichen Besitzer nicht kundzutun vermochte, später mit dem kirschroten Samt überzogen und mit den oben beschriebenen Beschlägen und der aus zwei F bestehenden Schließe aus vergoldetem massiven Silber versehen wurde, was heute noch alles zu sehen ist.

Schon dem XVII. Jahrhundert gehören die Bildnisgravierungen an, die nun zu besprechen wären und in gewissem Sinne zugleich Matrizen und Drucke sind: Abzüge insofern, als sie gleich Münzen aus gestochenen Stempeln (natürlich mittelbar) geprägt sind, Platten, da von ihnen, als ob sie geradewegs in Silber gestochen wären, gedruckt werden kann. Es sind dies eine Folge von Spielmarken oder Rechenpfennigen, die noch mit dem dazu gehörigen Behältnis in der modernen Abteilung der Münzen- und Medaillensammlung des Hofmuseums aufbewahrt werden. Sie sind aus Silber, kreisrund und jedes Stück mißt ungefähr 27 mm im Durchmesser. Die große englische Publikation: Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland[2] bildet die Serie auf Tafel XXXIV unter Nr. 1 und 3—8 ab und gibt im Text dazu die hier benützte Erläuterung.

Diese als Spielmarken und Rechenpfennige verwendeten silbernen Porträtmedaillen, so geprägt, als ob sie gestochen wären, wurden, scheint es, in Serien von 36 Stück ausgegeben, die sich entweder aus Medaillen von verschiedenem Typus oder aus Wiederholungen desselben zusammensetzen. Einige davon wurden von Nicholas Hilliard ausgeführt, der Juwelier, Goldschmied und Kupferstecher zuerst der Königin Elisabeth und dann König Jakobs I. war. Von diesem empfing er 1617 ein Patent, das ihm zwölf Jahre hindurch das Monopol für gestochene Bildnisse des Königs und der königlichen Familie sicherte und kraft dessen er Lizenzen an andere Stecher verkaufte, gleichfalls wie gestochen aussehende Porträtmedaillen auszuführen. Die beiden tüchtigen Utrechter Kupferstecher Simon und Willem van de Passe, die von 1613 bis 1637[3] in London tätig waren, sollen von ihm solche Lizenzen erhalten haben. Die Ausgabe dieser Stücke fand zwischen 1616 und 1638 statt; 1616 ist dasselbe Jahr, in dem Simon Passe seine Porträte verschiedener Mitglieder des Königshauses zu stechen anfing.

Im folgenden sind die im Besitze der kaiserlichen Kunstsammlungen vorhandenen Stücke angeführt, und zwar in der Reihenfolge der eben genannten englischen Publikation:

1. Jakob I. und Prinz Karl. Vorne das Brustbild des einen, hinten das des andern (Fig. 26, *d*, *c*). Ungefähr 1625 geprägt. Sechs Stück ausgestellt, zwei im Depot. (Pl. XXXIV, 1.)

2. Karl I. und Henrietta Maria. Vorne das Brustbild des Königs, hinten das der Königin (Fig. 26, *e*, *f*). Etwa 1626 bis 1627 geprägt. Elf Stück ausgestellt, eines im Depot. (Pl. XXXIV, 3—5.)

3. Karl I. und Henrietta Maria. Vorne zwei Brustbilder im Profil nach rechts, hinten drei Kronen, Szepter, Schwert und Devise (Fig. 26, *h*, *g*). Um 1630 geprägt. Dreizehn Stück ausgestellt. (Pl. XXXIV, 6.)

[1] Er rührt, nebenher bemerkt, von dem vlämischen Buchbinder Ludovicus Bloc her, dessen Name heute noch, ins Leder gepreßt, unter dem Samt des für den Kaiser gemachten Überzuges zu lesen steht.

[2] Printed by order of the trustees, sold at the British Museum, London 1904 ff.

[3] Nach Sidney Colvin (Early Engraving & Engravers in England [1545—1695], London 1905) Simon ca. 1612—1622, Willem ca. 1621—1637.

4. Karl I. und Henrietta Maria. Vorne, vom selben Stempel wie der vorhergehende Avers geprägt, die beiden Brustbilder im Profil nach rechts, hinten Wappen (Fig. 26, *h*, *i*). Um 1630 entstanden. Ein Stück im Depot. (Pl. XXXIV, 7.)

5. Gustav Adolf von Schweden und Maria Eleonora. Vorne das Brustbild des Königs, hinten das der Königin (Fig. 26, *a*, *b*). Ungefähr 1630 geprägt. Ein Stück ausgestellt. (Pl. XXXIV, 8.)

In der genannten englischen Publikation sind auf Tafel XXXIV unter Nr. 9—10 Beispiele einer Serie solcher Porträtmedaillen «stamped in imitation of engraving», wie es im Texte knapp, aber nicht ganz genau heißt, abgebildet, die 36 Stück umfaßt und englische Souveräne von Eduard dem Bekenner an bis Karl I. darstellt und, die Reihe voll zu machen, Verwandte Jakobs I.: Maria Königin von Schottland, Heinrich Earl von Darnley, Anna von Dänemark, Heinrich Prinzen von Wales, Henrietta Maria, die Gemahlin Karls I., Karl II. als Prinzen von Wales, Friedrich und Elisabeth von Böhmen und deren Sohn Karl Ludwig. In einer anderen, etwa 1636 ausgegebenen Serie findet sich das Porträt Philipps II. von Spanien (l. c., Nr. 11—12). Unter ähnlichen Rechenpfennigen, die einer dritten, um 1638 erschienenen Folge angehören (l. c., Nr. 13—17), kommen Stücke mit den Bildnissen Bernhards von Weimar und des schwedischen Feldmarschalls Johann Banér vor.

Fig. 26. In der Art von Gravierungen geprägte silberne Spielmarken oder Rechenpfennige. (Englisch, I. Hälfte des XVII. Jahrhunderts.)
Wien, Hofmuseum.

Alle die angeführten Denkmäler sind Beispiele einer bisher wohl den Numismatikern, nicht aber, scheint es, den Kupferstichforschern bekannten Gruppe merkwürdiger gestochener Arbeiten. Die eigentliche Stecherarbeit ist eine mühsame Gravierung in besonders hartem Material, ein Stahlstich, kann man sagen; denn aus Stahl dürfte wohl der Stempel, aus dem man die gestochenen Plättchen ähnlichen Medaillen — mittelbar — prägte, gewesen sein. Gerade diese Technik scheint eine England eigentümliche zu sein; wirklich gravierte Medaillen kommen, wie wir sofort sehen werden, in anderen Län-

dern gleichfalls vor. Unter den Künstlern, die diese Arbeiten geschaffen haben, spielt Simon de Passe die Hauptrolle. Von ihm führt das englische Werk noch folgende Arbeiten an:

1. Eine ovale silberne Medaille mit dem Porträt der Königin Elisabeth, etliche Jahre nach dem Tode der Königin ausgeführt, da sie 1603 starb und die frühesten Arbeiten des Künstlers vom Jahre 1613 datiert sind. Das Porträt ist eine Kopie nach der Miniatur von Isaac Oliver. (Pl. XIII, 18.)

2—10. Scheiben aus Gold oder Silber, wahrscheinlich um 1616 gemacht (datiert ist nur das eine der beiden Porträte Karls Prinzen von Wales), mit den Bildnissen Jakobs I., der Königin Anna, Karls Prinzen von Wales, Moriz' von Oranien, des Pfalzgrafen Friedrich, seiner Gemahlin Elisabeth und ihres Sohnes und der Infantin Maria von Spanien. (Pl. XVI, 1—9.)

11. Silberne Medaille mit dem Porträt von George Villiers Marquis von Buckingham, entstanden zwischen Januar 1618 und Mai 1623. (Pl. XVII, 5.)

12. Silberne Medaille mit dem Porträt von Richard Sackville Earl von Dorset, gestorben 1624. (Pl. XVIII, 6.)

13. Silberne Medaille mit dem Doppelbildnis Heinrichs IV. von Frankreich und Marias von Medici, 1625 als Huldigung für die neuvermählte Königin Henrietta Maria, die Gemahlin Karls I. und Tochter des dargestellten Herrscherpaares, geschaffen. Dieses Doppelporträt ist, was im englischen Texte nicht erwähnt wird, eine genaue Kopie der Aversseite der prachtvollen Medaille von Georges Dupré.[1] (Pl. XIX, 13.)

14. Silberne Medaille mit dem Porträt eines Unbekannten. Das Porträt auf dem Avers wahrscheinlich von Simon de Passe, das Wappen auf dem Revers wohl später. (Pl. XVIII, 7.)

Die schon früher erwähnten gestochenen Medaillen müssen hier um so mehr kurz besprochen werden, als einerseits ein so hervorragender Meister des Kupferstiches wie Hendrik Goltzius deren gearbeitet hat und sich andererseits ein nicht ganz unbedeutendes Stück, eine holländische Hochzeitsmedaille, im Besitze der modernen Abteilung der kaiserlichen Münzen- und Medaillensammlung befindet. Ein kostbares, leider halb zerstörtes Unicum, eine goldene Medaille mit dem Porträt des Earls von Leicester als «Governor-General of the Low Countries» von 1586 ist in den Medallic Illustrations auf Tafel IX unter Nr. 12 abgebildet. «Äußerst zart behandelte Bildnisse auf Silberplättchen gestochen», werden als Arbeiten des Hendrik Goltzius von Nagler[2] erwähnt und gehören wohl gleichfalls hierher.

Auch die schon erwähnte holländische Hochzeitsmedaille in Form einer Dicktalerklippe ist aus Gold. Auf ihrem Avers sind in Gravierung Mann und Weib dargestellt, die sich unter dem Segen des Himmels die Hände reichen. Auf der Rückseite stehen, gleichfalls graviert, inmitten von allegorischen Emblemen in den Ecken, holländische Verse zu lesen, einfach und innig, an unser Ännchen von Tharau erinnernd. Die Gravierungen sind geschwärzt.[3]

Gleichfalls aus dem XVII. Jahrhundert und aus den Niederlanden stammt ein Messer (Taf. XXXVI), an dem die Gravierungen der silbernen Schalen des Heftes wohl der künstlerisch hervorragendste Schmuck sind, das aber als Ganzes so hübsch und merkwürdig ist, daß es eine ausführliche Beschreibung verlohnt, um so mehr, als die Erwähnung des Messers bei Sacken[4] und darnach bei Nagler[5] als eine solche nicht angesehen werden kann und sonst darüber in der Literatur nichts zu finden ist. Das Messer, das selbst 252 mm mißt, während seine Scheide 221 mm lang ist, gehört erst seit dem Jahre 1826 den kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses an, wo es jetzt in der kunstindustriellen Abteilung die Inv.-Nr. 4259 trägt. Es ward um 70 Gulden C. M. von einem gewissen Josef Weninger gekauft.

Die Scheide (Fig. 27) ist aus Buxbaumholz, sorgfältig, aber etwas trocken geschnitzt. Die Mündung hat eine gravierte und durchbrochene silberne Fassung, an der das Öhr sitzt, worein das Kett-

[1] Abgebildet im Trésor de Numismatique et de Glyptique, Médailles françaises, 2e partie, Paris 1834, Pl. III, 4.

[2] Monogrammisten III (München 1863), S. 33., Nr. 952.

[3] Die Medaille ist mit einer Abbildung publiziert von Karl Domanig, Die deutsche Porträtmedaille, in der Numismatischen Zeitschrift XXIV (Wien 1892), S. 75 ff. und Taf. VII, Nr. 3.

[4] L. c. II, 190. °C.

[5] Monogrammisten III, Nr. 623.

Fig. 27. Aus Buxbaumholz geschnitzte Scheide des von 1610 datierten vlämischen Messers. Wien, Hofmuseum.

chen des Messers einzuhaken ist. An der Spitze der Scheide ist ein drehbarer silberner Globus befestigt. Auf ihrer flachen Rückseite stehen der Länge nach eingegraben folgende fünf Zeilen:

«Jdt · kumpt · alle · van · gode · ghelucke · vnde · vnghelucke · dat · levent · vnde · die · doodt · armoede · vnde · rÿckedommen

vertrowe · du · godt · vñ · blÿft · in · dÿner · esschinge [Gebet] · wente [denn] · ÿdt · is · den · heren · gants · lich [leicht] · einen · armē · rÿcke · tho · maeckende ;

weñ · ÿdt · di · wol · gheit · so dëcke · dat · ÿdt · di · wedder · ouel · ghaē · ka · vn · wē · ÿdt · di · ovel · gheit · soe · dēcke · dat · ÿdt · di · wedder · wol · ghaē · kan

wente · de · here · kan · eÿnem · ÿderen · lichtelickē · ÿm · dode · vergelden · alse · he · ÿdt · verdenet · heeft · eine · bose · stunde · macket · so

dat · men · alle · frowde · vorgheet [vergißt] · vnde · wen · de · mensche · steruet · soe · werdt · he · entwaer [gewahr] · woe · hÿ · gelevet · heeft · erl . . [?]»

Die Sprache dieser Inschrift ist, wie mir Josef Seemüller, dem ich auch alle folgenden auf die Sprache bezüglichen Anmerkungen zu danken habe, mitteilt, niederländisch.

Die Wölbung der Scheide zeigt übereinander folgende Darstellungen im Hochrelief: Edelmann und Edelfrau, einander küssend und umarmend. In den Hintergrund eingeritzt Meeresbucht mit Segelschiffen und Ruderbooten, flache Ufer mit Städten, rückwärts Berge mit Burgen. Darunter der Spruch: «EIN TROVWE · FRVNDT · IS · EIN · TROST · DS · LEVE» (Seemüller belehrt mich gütig dahin, daß «frvndt» und «trost» keine niederländischen Formen sind; auffallend ist auch das DS). Dann, vor üppigem Gerank sitzend und in ein Horn blasend, ein nackter Putto. In der Ecke links ein Totenschädel. Rechts eine Sanduhr. Unten die Worte: «DENCKE · DAT · DE · DODT · NIET · TOE» (toe von toven = warten, zaudern, zögern). Ferner der Sündenfall. Rechts und links vom ersten Menschenpaar Bäume mit Äpfeln, im Gezweig links ein Vogel, rechts die Schlange, zu beiden Seiten unten je ein Tierlein (Ziege und Hirsch?).

Die Scheide endet in einen aus zwei ornamental gebildeten Delphinenpaaren bestehenden Knauf.

Edelmann und -frau, einander umarmend, erinnern an die zwei Folgen von Aldegrevers Hochzeitstänzern (B. 152 159, 160—171), doch ist keiner dieser Stiche kopiert. Adam und Eva haben einen Kupferstich von Allart Claesz (B. 2) zur Vorlage.

Daß die Scheide älter ist als das Messer selbst, hat im Jahre 1826 bereits der den Ankauf des Objektes vorschlagende A(nton) von St(einbüchel) gesehen. Meiner Meinung nach kann sie nicht später als um die Mitte des XVI. Jahrhunderts entstanden sein.

Die Klinge ist aus Stahl und zeigt geätzt die Jahreszahl 1610 und einen Anker mit einer Krone. Den Rücken entlang kriecht, durchbrochen geschnitten, in neun flachen Bogen eine Schlange. Die Klinge ist zunächst der Stelle, wo sie im Querschnitt zu einem Quadrat verbreitert, durch ein zierliches Vierblatt mit dem Heft verbunden ist, fischblasenähnlich durchbrochen.

Vor allem ist das Heft des Messers durch reichlichsten Aufwand dekorativer Kleinkunst, erbaulicher und praktischer Gelehrsamkeit und subtilster Handwerksgeschicklichkeit ausgezeichnet. Der Griff, der die Form eines langgestreck-

1259
1670

ten, vierseitigen Pyramidenstumpfes hat, besteht im wesentlichen aus einem geschnitzten elfenbeinernen Kern, der aber nur zwei Drittel der ganzen Länge einnimmt. Das obere Drittel ist schon aus Silberblech und birgt Behältnisse in sich. Vier Trapeze, gleichfalls aus Silberblech, an den Seiten des kleineren Quadrates des Stumpfes aufzuklappen und für gewöhnlich durch drei verschiebbare Reifen festgehalten, umgeben den inneren Griff. An einem von ihnen ist mittels Scharnieren ein weiteres, gewissermaßen einen Deckel bildendes Behältnis angebracht. Sämtliche Bestandteile aus Silberblech sind vor allem graviert, aber auch getriebene und durchbrochene Arbeit findet sich daran.

Auf dem obersten Deckel umfängt ein Kreis eine merkwürdige Darstellung: Zwei nackte Männer ziehen nach vorne und hinten Seile aus einer Kugel heraus, wie um sie aufzurollen. Neben beiden steht ein Stern. Ober der Kugel schwebt, wie aus Flammen gebildet, mit befehlender Geste, ein Geist. Dieses Bildchen ist nach dem Titelblatt der sieben kreisrunden, die Schöpfungstage darstellenden Kupferstiche (B. 35—41) kopiert, die Johann Muller nach Hendrik Goltzius, der übrigens auf dem Blatte nicht nur als Erfinder sondern auch als Verleger angegeben ist, gestochen hat. Auf dem Stiche liegt rechts und links auf dem Wolkenboden je eine Radnabe und die beiden Sterne sind deutlich die Enden des Seiles. Von 1589 datierte Verse des F. Estius erklären die Darstellung zwar nicht im einzelnen, geben aber zu verstehen, daß man die Erschaffung der Welt vor sich hat.[1]

Auf dem Verschlußscharnier des obersten Deckels sind die Reste von vier Ziffern zu lesen, deren erste deutlich eine 1 und deren letzte nicht minder deutlich eine 4 ist. Auf dem gegenüberliegenden Öffnungsscharnier dieses Deckels steht die Jahreszahl 1610.

An zwei gegenüberliegenden Seitenwänden des obersten (durch den beschriebenen Deckel verschließbaren) Faches steht die Inschrift: † YNITIVM · SAPIENTIE EST · TIMOR · DOMINI.

Auch die schon erwähnten drei verschiebbaren Reifen tragen Inschriften, die, von oben nach unten gezählt, also lauten: 1. IN DE (sic!) DOMI | NE SPERAVI. | ⁎ VNVS ⁎ NESE : | = SITADIS ⁎ (sic!). 2. ⁎ SI ⁎ DEVS ⁎ | ⁎ PRO ⁎ NOBIS ⁎ | QVIS ⁎ CON : TRA ⁎ NOS ⁎ ~. 3. † DOMINE ⁎ | ⁎ SALVA ⁎ ⁎ NOS ⁎ PERIMVS ⁎.

Über dem ersten Reifen ist folgendes zu sehen: Auf dem Schildchen unterhalb des Verschlußscharniers ist ein nackter Knabe (Herkules?) dargestellt, der auf dem Boden sitzt und eine Schlange würgt. Darunter steht: «oordelt · recht». Auf dem gegenüberliegenden Schildchen ober dem Öffnungsscharnier sitzen ein Fuchs und ein Affe auf dem Boden und darunter liest man: «deelt · wat ·: ·» (teilt etwas; niederländisch).

Auf den beiden anderen Seiten befinden sich übereinander je zwei schmale Querkompositionen: Der Frühling (ein sitzendes Mädchen mit Blumen) und der Sommer (liegende nackte Frau mit Baum und Feldfrüchten) auf der einen, auf der anderen Seite: der Herbst (nackter Mann, auf dem Boden sitzend, an eine Weinkufe gelehnt, zu seinen Füßen ein Korb mit Früchten) und der Winter (alter Mann im Pelz, in einem Lehnstuhl sitzend, seine Rechte am Kaminfeuer wärmend, in der Linken einen Krug, neben ihm eine Katze).

Über dem zweiten Reifen: 1. «·:· Aurora ·:· ». Unten Gesellschaft, sitzend, singend und musizierend, oben Aurora mit Fackel und aus einer Börse Geld streuend (aus einer Schale Tau träufelnd?), hinter ihr ein Flügelpferd. 2. «Meridies». Unten sitzende Hirtenfamilie mit Ziege und Schafen. Links hinten ein Mann, Korn schneidend. Darüber im Wagen der Sonnengott mit der Leier. 3. «Vesper». Unten vornehme Gesellschaft beim Mahle, darüber Venus und Amor und Mondsichel. «4. Nox». Unten bärtiger Mann und

[1] «Principio Omnipotens immensi conditor orbis
Esse polum jussit terreqz immobile pondus.
Hinc lucem tenebris remouet noctemqz diemqz
Nuncupat, et longis spacys mox segregat vndas.
AEquora secernit terris; vos lunaqz, solqz
Prefectos dedit; hinc animalia cuncta creauit.
Post hec natus homo est celesti afflatus ab aura.
Diuinę, consors mentis, dominusqz priorium» (so statt des von der Grammatik und dem Metrum geforderten priorum)

Frau im Bett, schlafend. Links hinten Greis, aus dessen Kopf es wie Gewölk emporsteigt; darauf der Traumgott mit zwei Füllhörnern, aus denen Dampf quillt (die guten und die bösen Träume?), unter ihm eine Eule.

Diese vier Szenen sind abgekürzt kopiert nach den vier Tageszeiten, die J. Maetham nach den Entwürfen Karel van Manders gestochen hat (B. 176—179).

Über dem dritten Reifen: «·:· Saturnus : » (ein Kind fressend, die Sense im Arm). «·:· Jupiter Mars ·:·» (jener, einen Blitz schleudernd und den Adler hinter sich, dieser, vom Rücken gesehen, mit Helm und Schild und Schwert). «Venus ·:· Sol ·:·» (dieser mit Pfeil und Bogen, jene mit Amor und brennendem Herzen). «Mercurius. Luna» (diese mit einem Halbmond im Haar und einem Pfeil, jener mit Flügeln an Hut und Füßen, den Caduceus in der Linken).

Die sieben Planetengötter sind nach der 1597 datierten Stichfolge J. Maethams nach den Entwürfen von Hendrik Goltzius (B. 149—155) kopiert.

Unter dem dritten Reifen erstreckt sich über alle vier Seiten die Darstellung einer Jagd: Ein Jäger, der ins Hifthorn stößt, hetzt mit einem Hunde einen Hirsch, dem ein zweiter Jäger den Spieß entgegenhält.

Auf den Scharnieren der vier umzulegenden Griffschalen ist zu lesen: 1 + 6, 1 + 0, 1 + 6 und 1 + 0.

Auf der Innenseite des obersten Deckels sind zwei konzentrische Scheibchen angebracht. Das größere ist drehbar und zeigt an seiner Peripherie zu irgendwelcher Zeitberechnung dienliche Buchstaben, das kleinere hat an seinem äußeren Rande zwei zeigerähnliche Vorsprünge, auf denen die Buchstaben N und O zu lesen sind. Überdies steht in je einem Quadranten dieses Innenkreises die Jahreszahl 1610, ein H, noch einmal dieser Buchstabe und das Monogramm $\overline{\text{IK}}$.

In dem mit diesem Deckel verschließbaren Behältnis liegt ein Schlüssel (nicht mehr der ursprüngliche, da der vorhandene deutlichen Empirecharakter an sich hat) und ein bewegliches quadratisches Plättchen. Es zeigt auf der einen Seite einen Hund, auf einem Heubündel stehend und ein Rind anknurrend. Darunter steht: «Nydicheit wreet. | Haer seluen eet» (böser Neid verzehrt sich selbst). Auf der anderen Seite ist dargestellt, wie ein Bauer ein leeres Pferd schlägt, während vorne ein bepackter Esel zusammengebrochen ist. Darunter ist zu lesen: «Yegelick sal alst past | Helpé drage anders last» (jeder soll, wie sich's schickt, die Last des andern tragen helfen). Die ganze Moral ist einer bekannten Fabel des Äsop entnommen. Die Sprache beider Inschriften ist niederländisch.

Der Boden dieses obersten Faches ist mit folgender allegorischen Darstellung geziert: An einem Galgen hängt ein Korb. Darin hockt ein Mann, der mit der Linken einen mächtigen Krug zum Munde führt und sich mit der Rechten an dem Seil, an dem der Korb hängt, in den geöffneten flammenspeienden Höllenrachen hinabläßt. Rechts sitzen zwei Leute an einem Tisch, der eine säuft, dem andern schenkt der Teufel ein. Links hinten prügelt ein Reiter seinen Esel. Im Hintergrund rechts steigt eine Burg auf.

Mittels des Verschlusses unter dem Schildchen mit dem Herkulesknaben (in das Maul einer plastischen Sonnenmaske, deren Pendant auf der gegenüberliegenden Seite übrigens fehlt, paßt das bereits genannte Schlüsselchen) kann man den beschriebenen Doppeldeckel aufheben. So kommt man in den zweiten Raum, dessen Decke folgende Inschrift trägt: 1610 | ⁎ O HOMO ⁎ COGI TA ⁎ MORI ⁎ ET ⁎ IN | ⁎ AECRMVN (sic! soll natürlich AETERNVM heißen) ⁎ | NON ⁎ PECCABIS ⁎ ∼ | PECVNIÆ ⁎ OB: EDIVNT ⁎ OM: NIA ∼.

Schiebt man nun die schon erwähnten drei Ringe hinab, so lassen sich die vier umhüllenden trapezförmigen Silberbleche umlegen. Ihre Innenseiten mögen zunächst beschrieben werden. Alle zusammen enthalten sie als Hauptsache einen Kalender, der im folgenden nur durch die Monatsnamen angegeben wird. 1. Teil: Oben das Monogramm und zweimal die Jahreszahl 1610, dann JANVA : (RIVS) und FEBRVA·(RIVS). Darunter eine «Fides« mit Kreuz und Gebetbuch und eine «Spes» mit Taube und Anker. 2. Teil: MARTIVS und APRILIS und MAIVS und JVNIVS. 3. Teil, mit dem der Doppeldeckel verbunden ist: Oben das Monogramm und zweimal die Jahreszahl 1610. Dann JVLIVS und

AVGVS·(TVS). Darunter die «Justitia» mit Schwert und Wage und die «Charitas» mit zwei kleinen Kindern. 4. Teil: SEPTEM(BER) und OCTOBER und NOVEM:(BER) und DECEM(BER).

Hat man die silbernen Hüllwände umgelegt, so kommt der eigentliche Griff zum Vorschein, der, wie schon gesagt, ungefähr zu zwei Dritteln aus Elfenbein geschnitzt ist und dessen oberstes Drittel aus zwei in Silber montierten Fächern besteht. Oben liegt auf schwarzem Boden, in dessen Ecken die Ziffern 1610 (die 6 ist nicht mehr sichtbar) stehen, aus Elfenbein geschnitzt, ein Mann, langbärtig und mit Flügeln auf dem Rücken; in der Rechten hält er eine Sichel, neben ihm auf dem Boden liegt sein Hut (?). Er scheint Saturn darzustellen. Um den Rand des Deckelbehältnisses, auf dem er liegt, läuft folgende Inschrift: QVID * TIBI * | NON * VIS * FIERI * | NE FECERIS * | * ALTERI.

Hebt man diesen Deckel auf, so liest man auf seiner Unterseite: LISSEBO 38·55 | S. TWES[?] 38·15 | PARYS 48·35 | ROVAN 48·55. Darunter stehen in der Mitte der Jahreszahl 1610 auf einem Schildchen zwei H über dem Monogramm ΠΛ.

Das von diesem Deckel verschlossene Behältnis birgt eine aufstellbare Höhensonnenuhr, auf der AMSTERDAM 52·30 und MASE[?] 52 zu lesen ist, und einen Kompaß. Auf zwei einander gegenüberliegenden Außenwänden dieses Gehäuses befindet sich graviert je eine sitzende Frau; die eine mit einer Fahne, auf der zwei verschlungene Hände zu erkennen sind, einer Tafel und einem Hund, die andere mit Wocken und Buch. Jede der beiden anderen Wände weist die Inschrift: DEO : SOLS (sic!) | GLORIA auf, aber nur an einer ist mehr das schon erwähnte drehbare Verschlußstück in Gestalt einer plastischen Sonnenmaske, deren Mund das Schlüsselloch bildet, erhalten.

Das Behältnis mit Sonnenuhr und Bussole bildet selbst wieder den Deckel zu einem neuen Fach. Auf der Unterseite jenes Deckels steht: ROOMEN 42·45 | VENETIA 46 | MECHA 23 | IOPP 34·5 | IERVSALEM. 33·30: Darunter ist zu lesen: HAINE RENOV. 1845 zu WIEN. Da die 4 aus einer 2 korrigiert ist, wird man annehmen dürfen, daß das Messer zweimal restauriert wurde, einmal im Jahre 1825, also noch vor seinem Ankauf durch die kaiserliche Kunstsammlung, und dann im Jahre 1845. Das Fach selbst, das einen kleinen, zierlichen Rosenkranz enthält, ist überdies durch einen beweglichen Innendeckel verschlossen. Dessen obere Seite trägt die Inschrift: LVBECK 53 | FRACKEFORT | 50 ARḶIL. [Algier?] 34·35 COSTANTĪO | POLIS 44·40 | NĀTES 47·50 | LONNĒ 51·55. Die Unterseite jenes Innendeckels ist mit folgender Darstellung geschmückt: Einem nur notdürftig mit Lumpen umhüllten Mann reicht eine Hand aus den Wolken einen vollen Beutel. Auf einen andern wohl und stattlich gekleideten gießt eine zweite Hand eine Schale aus. Darunter ist zu lesen: «onschuldige armot.»

Nun ist der elfenbeinerne Teil des Heftes zu beschreiben. Er läßt sich in drei Darstellungsstreifen zerlegen, die übereinander angebracht sind und von denen der mittlere in ganz erhabenem Relief, der obere aber gleich dem unteren in seichterem Relief gearbeitet ist. Die obere Reihe besteht aus folgenden Szenen: 1. Die Vertreibung aus dem Paradies, darüber die Inschrift: PRECOGITA · ATE | QUAM. ICIPIAS. 2. Die Opferung Isaaks, darüber die Worte: * DEVS * PROVIDEBIT. 3. Die Erschaffung der Eva, darüber der Satz: ASPICERE · FACIT · | MEMORARE ÷ 4. Ein Mann, unter einem Baum vor der verschlossenen Tür eines Hauses kniend. Darüber das Wort: * JEHOVA *.

In der zweiten Reihe befindet sich 1. unter der Vertreibung aus dem Paradies zuerst ein silbernes Schloß mit den beiden H, der Jahreszahl 1610 und dem Monogramm ΠΛ. Darunter steht in einem Sarg ein Gerippe. Wird oben das Schloß aufgesperrt, so schlägt sich das Skelett in dem Sarg in einem Scharnier nach vorne und ein zweites mit einem Pfeil wird durch eine Feder vorgeschoben. 2. Der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. 3. Abermals ein Schloß wie vorhin, darunter wieder in einer Art Sarg ein Figürchen, noch mit Fleisch bekleidet; sperrt man auf, erscheint ein zweites ebensolches. 4. Der Sündenfall.

In der dritten Reihe unten endlich ist dargestellt: 1. ein Mann, nach rechts eilend, 2. Kains und Abels Opfer, 3. die Flucht Kains, 4. der Brudermord.

Was nun die Gravierungen betrifft (die Elfenbeinschnitzereien sind zwar minutiös ausgeführt, aber so primitiv und künstlerisch ungeschickt, daß es eigentlich an dem kostbaren Gerät wundernimmt), so rühren sie entschieden von einem in der Kunst des Kupferstiches wohlbewanderten Meister her. Zwar

sind einzelne Darstellungen schwächer, ja roh (vor allem der kleine Herkules als Schlangenwürger und sein Pendant, das Bildchen mit Fuchs und Affen), diese mögen aber von einem unbegabten Gesellen stammen. Die anderen Gravierungen jedoch sind zum Teil geradezu von entzückender Feinheit. Man sehe auf das hin bloß die Delikatesse der Umrisse der nackten Planetengötter an. Daß es sich großenteils, vielleicht durchaus um mehr oder weniger freie Kopien handelt, tut der technischen und zeichnerischen Vollkommenheit der Gravierung natürlich keinen Eintrag. Da meiner Meinung nach von dem in Rede stehenden Graveur auch Kupferstiche vorhanden sein müssen, ist es doppelt ärgerlich, das Monogramm, das zweifellos den auch als Stecher tätigen Goldschmied bezeichnet, nicht deuten zu können. Sacken und Nagler verzeichnen es bloß, ohne es auflösen zu können, und auch in den Antwerpener Liggeren[1] vermochte ich darüber keinen Aufschluß zu finden. Daß der Künstler ein Niederländer ist, geht nicht so sehr aus der Sprache (einige Formen sind nach Seemüller nicht niederländisch, man könnte sie als niederdeutsch, als kölnisch in Anspruch nehmen) als aus dem Stil hervor, der in dem des Lüttichers Johann Theodor de Bry unstreitig seinen nächsten Verwandten hat.[2] Der Umstand, daß unter den Städtenamen, bei denen die Zahlen wohl nichts anderes als die Entfernung des betreffenden Ortes vom Wohnsitz des Künstlers und Bestellers in Meilen besagen wollen, weder Brüssel noch Antwerpen, wohl aber holländische Städte vorkommen, läßt vielleicht gleichfalls darauf schließen, daß der Künstler ein Vlame, und zwar ein Antwerpener oder Brüsseler ist.

Unter Nr. 1300 im Auktionskatalog von J. M. Lempertz (Kunstsammlungen des Herrn Johannes Paul in Hamburg, Köln, 16. Oktober 1882) kommt ein Messer vor, das bis auf die figürlichen Gravierungen dem eben beschriebenen äußerst ähnlich zu sein scheint. Mein Freund Camillo List hat mich liebenswürdigerweise auf die Stelle im Katalog aufmerksam gemacht. Eine Anfrage an die Firma jedoch, ob sie vielleicht wüßte, in wessen Besitz sich das Messer gegenwärtig befinde, blieb bedauerlicherweise resultatlos. Mich dünkt es immerhin wichtig genug, hier den Passus des Kataloges, nur formell etwas verändert, vollinhaltlich abzudrucken:

«Der vierseitige Griff des Messers ist aus Elfenbein geschnitzt. Den mittleren Teil nehmen in fast vollrund geschnitzten Figuren Kreuzigung und Sündenfall ein. Auf den Seitenflächen stehen in Nischen die allegorischen Figuren des Lebens und des Todes. Die würfelförmigen Teile darüber und darunter sind auf allen Flächen mit Reliefdarstellungen aus dem alten Testamente geschmückt. Den Abschluß des Ganzen bildet eine mit einem Miniaturschlößchen verschlossene, von einer Schildkröte überragte Kapsel aus Silber mit der äußeren Umschrift: ‚Was · ir · nicht · wilt · das · euch · geschicht · Duet · das · Einem · andren · nicht.‘ Im Deckel steht in Medaillonformat folgende Inschrift: ‚Niet sonder · moete‘ und überdies das Monogramm A; der rosettenförmig durchbrochene Boden zeigt zweimal die Jahreszahl 1605. Durch zwei in der Kapsel verborgene Stiftchen öffnen sich kleine Klappen vor den oben erwähnten seitlichen Nischen des Griffes und hinter diesen erscheinen vollrund geschnitzt ein nackter Mann und ein Gerippe.» Die Länge des Messers ist mit 18 cm angegeben, die als minutiös und delikat gerühmte Arbeit wird für Nürnbergisch gehalten, was natürlich schon infolge der Inschriften kaum wahrscheinlich ist.

Einen silbernen, teilweise vergoldeten Deckelpokal, der fast nicht so sehr durch seine Gravierungen, als vielmehr durch die Genauigkeit, mit der er zu lokalisieren und zu datieren ist, interessiert, gelang es vor kurzem Herrn Dr. Albert Figdor zu erwerben.

Der Becher selbst (im wesentlichen in der Form eines umgekehrten Kegelstumpfes) ist 132 mm hoch, sein oberer Durchmesser beträgt 98, sein unterer 76 mm. Der Diameter des Deckels mißt 108 mm, dessen Höhe macht 73 mm aus.

Außen auf der Mantelfläche des Bechers sind ziemlich genau nach Dürers Kupferstichen der kleinen Passion (B. 13, 15 und 17) die Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung Christi graviert.

[1] ed. Ph. Rombouts und Th. van Lerius, Antwerpen 1872. — Die Brüsseler Liggeren sind nicht erhalten.

[2] Große Übereinstimmung mit dem Stil der Gravierungen des Messers zeigt freilich auch ein kleiner Kupferstich, «Principium arithmeticum» betitelt, von dem Augsburger Hans Jerg Mannasser in der Ornamentstich-Sammlung des Österreichischen Museums; vgl. Franz Schestags Katalog, Wien 1871, S. 152.

Darüber steht folgende Inschrift:

Dis pocal so wür schauwen an,
hatt Jeremias Godelman
Gstifft' vnd verordnet solcher gstalt,
Das es der ältst diss namens bhalt:
vnd so kein sohn vorhanden wer,
das er damal den Töchtern ghöi:
Allzeitt dem ältsten in seim gschlecht,
Soll er werden nach disem Recht.

Außen auf dem Boden des Bechers ist zu lesen:

1628
HIEREMIAS · GODELMAN
KATERINA · HELERIN.

Darunter befinden sich das Würxenzeichen, das Tübinger Beschauzeichen des XVI. und XVII. Jahrhunderts (die dreiteilige Fahne, Rosenberg Nr. 1630) und die bei Rosenberg nicht vorkommende Goldschmiedemarke: in einem Schildchen ein C über einem Z, durch beide Buchstaben geht ein senkrechter Strich.

Der äußere Deckelrand trägt folgende Verse:

doch hatt er auch diss angedingt,
dass wer auss solchem becher Trinckt,
der soll dabey woll eindenck sein,
christi Kelchs: dass ist, seiner pein,
wie er für vnss den Todt gelitten,
dass der ewig Todt werdt bestritten.
Zu dem end ist sein creutz, vnd grab,
auch vrstend, hie gestochen ab.

Darüber sind in einem Streifen die vier sitzenden und schreibenden Evangelisten graviert. Über jedem steht sein Name: «S Mattheus», «S Marcus», «S Lucas» und «S Johannes».

Der Knauf des Deckels ist ein geborstener Granatapfel, der die Samenkörner sehen läßt. Innen im Deckel befinden sich zwei Wappen in schwarzem, dunkel- und hellblauem, grünem und gelbem Email, den äußeren Rand bildet ein Kranz aus Blumen und Blättern. Das linke Wappen, wegen der Buchstaben H G das des Mannes, zeigt im Schild einen schwarzen Löwen auf weißem (dem Silber-) Grund, nach links aufsteigend, auf dem Helm über dem Schild ist das Oberteil des Löwen wiederholt. Das Wappen der Frau (wegen der Buchstaben K H) zeigt im Schild auf dunkelblauem Grund einen gelben sechseckigen Stern und zwischen dessen Strahlen sechs weiße, d. i. in der Farbe des silbernen Grundes gehaltene Kugeln. Auf dem Helm ist neben einem dunkelblauen Flügel derselbe Stern wiederholt.

Der Becher ist, wie schon gesagt, aus Silber, vergoldet ist sein ganzes Innere. Außen ist es bloß der Rand mit der Schrift über und der schmale leere Rand unter den Gravierungen. Der Deckel besteht natürlich gleichfalls aus Silber und ist außen bis auf den Streifen mit den vier Evangelisten und das krause Zierwerk unterhalb des Granatapfels vergoldet. Innen ist er es ganz, bis auf die emaillierte runde Platte mit den Wappen.

Von den der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung angehörigen Gegenständen aus Edelmetall, deren Gravierung die Erwähnung verlohnt, sei noch eine vergoldete aus Silber getriebene, siebeneckige Deckelkanne genannt, wie der eben besprochene Becher bei Figdor eine deutsche Arbeit des XVII. Jahrhunderts, erst 1865 erworben, 124 mm hoch, der Durchmesser des Bodenkreises 118 mm lang (Inv.-Nr. 1068). Die Gravierungen an den Seitenwänden sind vergrößerte ziemlich genaue Kopien der Kupferstiche Hans Sebald Behams, die die sieben Planetengötter darstellen (Pauli 116—122). Außerdem sind oben auf dem Deckel sieben Köpfe eingraviert. In den Boden ist innen die kreisrunde Caritas-Plakette Peter Flötners eingelassen, gewiß das Resultat einer modernen Manipulation, was Ilg, der die Kanne in seinem Album (S. 14 und Tafel XIX) publiziert hat, entgangen ist.

Eine geübte Hand, wahrscheinlich die eines tüchtigen Stechers, verrät die Gravierung von sorgfältig nach den Umrissen der mit dem Stichel auf sie gezeichneten Figuren und Gegenstände ausgeschnittenen Gold- und Silberplättchen, die in ein Ebenholzkreuz eingelegt sind, das sich gleichfalls in der kunstindustriellen Sammlung des Hofmuseums befindet, aber Eigentum der Geistlichen Schatzkammer (Inv.-Nr. E. 49, Fig. 28) ist. In der eben beschriebenen Technik sind auf der Vorderseite des Kreuzes der Crucifixus, alle Marterwerkzeuge, der Hahn des Petrus, der Kelch vom Ölberg, Kanne und Waschbecken des Pilatus, das Schweißtuch der Veronika, von einem Engel gehalten, und drei Cherubs-

Fig. 28. Ebenholzkreuz mit gravierten silbernen Einlagen.
(Deutsch, I. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.)
Wien Hofmuseum

köpfe inmitten ebenso maßvoller wie zierlicher Ornamentik dargestellt. Das Kreuz ist 87 cm hoch, der Crucifixus mißt vom oberen Rande des Nimbus bis zu den Zehenspitzen 164 mm. Es stammt aus dem Nachlaß der Kaiserin Maria Theresia und wurde auf Befehl Kaiser Josefs II. am 23. Jänner 1781 an die Geistliche Schatzkammer abgegeben. Hauptsächlich der Ornamente wegen wird die Stichelarbeit dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts angehören;[1] sie rührt wohl von einem Süddeutschen her.

Die Gravierungen der übrigen Objekte aus Edelmetall in der kaiserlichen Sammlung sind künstlerisch wie überhaupt von so geringem Interesse, daß sie wohl nicht einmal summarisch angeführt zu werden verdienen. Sie kommen vor am Griff eines gotischen Messers (ein Putto), an Fassungen von Handsteinen des XVI. Jahrhunderts, an einer Kanne der späten deutschen Renaissance, an den Beschlägen eines Fernrohres aus indianischem Holz (XVII. Jahrhundert). Einigermaßen merkwürdiger wären die freilich recht rohes Rankenwerk mit Putten darstellenden Gravierungen auf den vergoldeten Silberdeckeln eines bei Gillet Hardouyn in Paris gedruckten Livre d'heures (Inv.-Nr. 892) und etwa jene noch auf silbernen Spielstei-

[1] Vgl. dagegen A. Sitte, Die kaiserlich-geistliche Schatzkammer in Wien, in den Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, N. F. XXVII. Jahrg. (Wien 1901), S. 144, Nr. 98.

nen, Köpfe einer phantastischen Antike und auf den Rückseiten Tiere und Masken darstellend; Spielbrett und Steine sind Augsburger Arbeiten der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts (Inv.-Nr. 3792—3820).

Ganz ebenso wie bei den zuletzt besprochenen Gravierungen verhält es sich bei denen auf Objekten aus Bronze oder Messing in der kaiserlichen Sammlung. Es sind gewöhnliche Uhren, eine Äquatorialsonnenuhr, ein Planetarium, ein Visierinstrument, ein Schiffskompaß, ein Himmelsglobus, optische Apparate, alles Gegenstände vom Ende des XVI. Jahrhunderts oder aus dem XVII., die mit recht primitiven Gravierungen geschmückt sind. Die Gravierungen stellen figürliche Szenen (wie beim Planetarium Inv.-Nr. 543, das das Wappen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol trägt und nach dem Ambraser Inventar von 1596 in Böhmen angefertigt wurde), nach Stichen der Kleinmeister kopiert, Landschaften und Ornamente dar und sind durchaus auf handwerksmäßige Weise hergestellt.

β) Die Gegenstände sind aus Elfenbein.

Eine verhältnismäßig hohe künstlerische Stufe nehmen die Gravierungen auf Elfenbein ein. Sandrart erzählt im Leben des Ägidius Sadeler, daß dieser als Elfenbeinschifter begonnen hat.[1] Man muß sich dabei vornehmlich der prachtvollen Gewehre vom Ende des XVI. Jahrhunderts oder aus dem XVII. Jahrhundert erinnern, deren Schäfte reich mit Elfenbein eingelegt sind, das geschnitzt und graviert ist. Von vorneherein wahrscheinlicher ist wohl das Umgekehrte, nämlich daß der Kupferstecher zur Gravierung in Elfenbein übergegangen ist; jedenfalls aber darf jener Fall als Beleg für den engen Zusammenhang zwischen Kupferstich und Gravierung in Elfenbein gelten.

War schon im Jahre 1498 durch Vasco de Gama der Seeweg nach Ostindien entdeckt worden, so wurden die Schätze dieser Halbinsel doch erst durch die ostindischen Handelskompagnien, deren beide wichtigsten, die englische und die holländische, 1600 und 1602 gegründet wurden, systematisch für Europa gewonnen. So kam im XVII. Jahrhundert auch viel mehr Elfenbein auf den Markt als bisher. Niederländische Kauf- und Seeleute haben viele Elephantenzähne aus dem fernen Osten in die Hafenstädte Europas, nicht zuletzt ihrer Heimat, gebracht; Künstler der Niederlande, in denen damals wie nie zuvor die Kunst blühte, sind es auch, die der Lockung des schönen Materials zuerst wieder gefolgt sind und es bearbeitet haben, und zwar nicht nur mit dem Schnitzmesser sondern auch mit dem Stichel.

Beispiele solcher Gravierungen auf Elfenbein (damit sich die vertiefte Zeichnung vom weißen Grunde abhebe, ward sie natürlich immer eingeschwärzt, «mit schwarzem Harz ausgefüllet», sagt Sandrart[2]), finden sich wohl in jeder größeren Kunstsammlung.[3] Die des österreichischen Kaiserhauses besitzt, ganz abgesehen von den zahlreichen kostbaren Gewehren mit gravierten Elfenbeinschäften, als schönstes Stück dieser Art ein großes Tableau aus Ebenholz mit eingelegten gravierten Elfenbeinplatten (Taf. XXXVII). Die ganze Platte, die aus der Schatzkammer stammt und die Inv.-Nr. 4184 trägt, mißt 485 : 627 mm. Das Queroval in der Mitte stellt den Sitz der Musen auf dem Parnaß dar. Vorne sitzen und stehen schöne Frauen, mehr als neun an der Zahl, die meisten nur wenig bekleidet, und singen und spielen verschiedene Musikinstrumente: Flöte, Posaune, Orgel, Geige, Harfe, Laute, Bassocorno, Cello und Tuba. Ein Putto hält ein mächtiges Notenheft, in einem Kübel blüht die Modeblume der Zeit, in der die Arbeit entstanden ist, die Tulpe. Links weiter hinten ragt vor einem Felsen ein großer Monumentalbrunnen auf, etwa im Stil des Hubert Gerhard oder Adriaen de Vries, die Hippokrene, bekrönt vom Pegasus. Links davor stehen zwei Frauen: die eine, ein langes Szepter in der Rechten, begrüßt mit der Linken Minerva, die behelmt ist und Speer und Schild trägt, und die Göttermutter Juno, am Szepter kenntlich, im Mittelgrund rechts. Drei Mädchen machen sich an der Fontaine zu schaffen, vier musizieren im Hintergrund an einem Tisch; andere Frauen, wohl Urania und ihre Dienerinnen, beschäftigen sich in

[1] Teutsche Academie, Nürnberg 1675, S. 354 f.

[2] L. c., S. 355.

[3] Zum Beispiel ein von 1597 datiertes elfenbeinernes Crucifix mit Passionsdarstellungen im Kunstindustriellen Museum zu Budapest; das kubisch und zylindrisch geformte elfenbeinerne Postament einer David-Statuette aus demselben Material mit Szenen aus dem Leben des David, dann ein elfenbeinerner Stab, dessen Knauf die mediceischen Balli zeigt, mit apokalyptischen Darstellungen, — beide Gegenstände im Bargello zu Florenz.

einem Tempelchen im Mittelgrund rechts mit Zirkel und Globus, wieder andere lustwandeln paarweise. Eine Mauer hinten trennt, scheint es, den Garten der schönen Künste und der Wissenschaften von einem Hain, hinter dem ein schroffes Felsgebirge emporsteigt. In Vierpässen links und rechts von dieser Hauptdarstellung sind der Krieg und der Friede zu sehen, jener ein geharnischter Mann mit Schild und entblößtem Schwert, den kampflustigen Hahn zur Seite, dieser eine Frau, die mit der Rechten Friedenspalme und Lorbeer emporhält und mit einer Fackel in der Linken Kriegstrophäen in Brand steckt, die rechts um sie auf dem Boden liegen. In den unregelmäßigen Compartimenten der Ecken sind die vier Elemente dargestellt. Links oben das Feuer: Vulkan sitzt vor seiner Esse, mit Amor sprechend, der eben fortfliegt. Zangen und Hämmer, Geschützkugeln, ein Mörser und eine Kanone, der eben eine Kugel entfährt, liegen und stehen um ihn herum. Hinten links loht das Schmiedefeuer, in der Mitte fährt der Sonnengott auf seinem vierspännigen Wagen. Rechts oben die Luft: Rechts sitzt vor den Pfeifen einer Orgel und auf einem Blasbalg Merkur und stößt in eine Posaune. Ihm gegenüber hat auf einem Spielball unsicheren Platz ein Putto genommen, der Seifenblasen bläst. Eine Trompete liegt zwischen beiden. Hinten links sind in einem Gewölbe drei Mädchen beschäftigt, Glas zu blasen; oben fährt, von einem Pfauenpaar gezogen, Juno auf ihrem Wagen durch die Lüfte, die von zwei Windgöttern in Bewegung gesetzt werden. Links unten das Wasser: Vorne links sitzt vor Fels und Schilf Neptun auf einem gewaltigen Fisch und schwingt den Dreizack. Rechts taucht eine Nereide auf und spricht mit ihrem König, ein Triton stößt in sein Horn, ein anderer ruht neben dem riesigen Fisch, der dem Beherrscher des Meeres als Reittier dient; Muscheln liegen auf dem Boden, rechts hinten dehnt sich das Meer aus. Von Seegöttern begleitet, naht auf ihrem mit drei Hippokampen bespannten Wagen Amphitrite. Über dem Horizont erscheint ein Flieger: Dädalus? Rechts unten die Erde: Sie sitzt vor einem Obstbaum und einem Getreidefeld mit mächtigen Ähren, hält eine Sichel in der Rechten, hoch in der Linken eine große Traube, zu der ein Panther gierig auflangt und -blickt. Auf dem Boden und in einem Korb liegen rechts vorne die mannigfachsten Feld- und Baumfrüchte. Links vorne ist Gerät des Landmannes angebracht: Pflug, Rechen, Gabel, Harke. Hinten schweift der Blick in eine weite Landschaft. An dem Ende jeder dieser vier Kompositionen, das der Mitte zugekehrt ist, sitzt auf Früchten je ein Putto, mit einer Draperie beschäftigt, deren entgegengesetztes Ende als zipfender Knoten auf eigens in den Ebenholzrahmen eingelegten gravierten Elfenbeinplättchen zu beiden Seiten der zwei Schildchen über und unter der Hauptdarstellung viermal wiederkehrt. Das obere Schildchen enthält Reichsapfel, Szepter und Schwert, das untere den österreichischen Doppeladler. In den vier Ecken des Ebenholzrahmens sind Masken eingesetzt.

Schon im Ilgschen Inventar von 1896 ist der Adler als der Kaiser Rudolfs II. gedeutet und der Stil der Gravierungen als der der Sadeler bestimmt. Letzteres hat natürlich nur insoferne seine Richtigkeit, als die Stichweise augenscheinlich der in der rudolfinischen Zeit am Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts herrschende, vom italienischen Barock befruchtete Manierismus ist, dem Niederländer wie von ihnen abhängige Deutsche gleichmäßig huldigen. Mit dem persönlichen Stile eines der Mitglieder jener fruchtbaren Antwerpener Stecherfamilie ist aber die Arbeit nicht in Zusammenhang zu bringen. Siegfried Graf Pückler-Limpurg ist es, der, glaube ich, bisher dem Platz, wo der Autor unserer Gravierung zu suchen ist, am nächsten kam. Er hat in den Helbingschen Monatsberichten[1] die in der Münchener Graphischen Sammlung befindlichen Zeichnungen zweier weiblicher Figuren publiziert, von denen eine «1609 Hans Jakob Brol, moller in Salzburg»[2] signiert ist. Als möglicherweise von derselben Hand herrührend erklärt er noch zwei weitere von 1630 datierte Zeichnungen, dann noch ein paar mit den klugen und törichten Jungfrauen und endlich ein durch den Gegenstand wichtiges Aquarell: Minerva und die Musen mit dem kastalischen Quell und dem Pegasus. Brol schreibt

[1] III (1903), 131 f.: Der Maler Brol in Salzburg.

[2] Ob, nach der Autotypie zu urteilen, die Vornamen richtig gelesen sind, erscheint mir etwas fraglich. Zu lesen ist nur Ha und ob; daß in dem dazwischenliegenden Raum überhaupt die jene beiden Vornamen ergänzenden Buchstaben samt der Pause zwischen ihnen Platz hätten, kommt mir unwahrscheinlich vor. Ein k scheint bestimmt nicht dort gestanden zu sein.

GRAVIERTE ELFENBEINPLATTE
DEUTSCH XVI. JAHRHUNDERT (ENDE)
WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

er ferner den von Ernst Bassermann-Jordan[1] publizierten Entwurf für eine Decke zu, der gleichfalls Minerva und die Musen darstellt. Bassermann-Jordan brachte jene Deckenskizze, die nicht nur dem Vorwurf, der Zerlegung der Fläche in einzelne Compartimente und der Manier nach gut mit unserer Elfenbeinplatte zusammengeht, mit Friedrich Sustris und dem Entwurf zu einem Deckenbild für die Burg Trausnitz in Landshut in Verbindung. Pückler-Limpurg hält es nun für möglich, daß der Salzburger Brol ein Mitglied der italienisch-niederländischen Künstlerkolonie am Ende des XVI. Jahrhunderts in München und ein Schüler des 1599 verstorbenen Sustris war. Die weitere Vermutung des Grafen, daß das Tableau in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung von Brol herrührt,[2] würde dann an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn man in Anbetracht dessen, daß auf der von Bassermann-Jordan als Entwurf zu einem Deckengemälde für die Trausnitz publizierten Zeichnung der österreichische Bindenschild vorkommt und der Vorwurf der Zeichnung und der Elfenbeinplatte derselbe ist, annimmt, jene wäre die Skizze zu der in Rede stehenden oder einer ähnlichen Elfenbeinplatte. Damit entfiele auch die zwar mögliche, aber doch nicht sehr wahrscheinliche Identität des Freskomalers und Elfenbeingraveurs. Der Zusammenhang mit der Münchener Schule des Sustris bliebe aber gewahrt, da die Figur des Frühlings auf der Zeichnung variiert auf dem Deckenbild des Arbeitszimmers auf der Trausnitz vorkommt. Als wenngleich dünner Faden führt zu jenem Münchener Kreis auch die Form des Schnabelhelmes hin, den auf der Gravierung der Kriegsgott, auf einer im Dresdener Kupferstichkabinett aufbewahrten «Ao·1597·aprilis·Monachi.» bezeichneten Kreuztragung von dem Bayern Christoph Schwarz (1550—1597) ein Krieger trägt.[3]

Die Technik der Gravierung, so verwandt, ja identisch sie der eines Kupferstiches ist, läßt doch nicht unbedingt auf einen Stecher als Autor schließen. In dem weicheren Material ist es natürlich viel leichter zu arbeiten. Eine gewisse Lockerheit, nicht nur der Zeichnung überhaupt sondern auch der Striche, legt eigentlich die Vermutung nahe, daß die Gravierung nicht von einer Hand herrührt, die an der mühsamen Führung des Stichels in dem zähen Kupfer ihre Sicherheit gewonnen hat, — ein Umstand, der vielleicht abermals zugunsten des nicht als Kupferstecher bezeugten Brol auszulegen wäre.

Was sich in der kunstindustriellen Sammlung des Kaiserhauses sonst noch an Gravierungen auf Elfenbein findet, ist ohne großen Belang. Am hübschesten sind noch die vier Jahreszeiten, gleichfalls schwarz ausgeriebene Gravierungen auf einem mathematischen Besteck aus Elfenbein, das wohl ebenfalls ein Werk der rudolfinischen Zeit ist (160—120 mm groß, Inv.-Nr. 676). Die zum Teil figürlichen Gravierungen auf etlichen der kleinen elfenbeinernen Instrumente, die der Tradition nach den Kindern des Erzherzogs Ferdinand von Tirol gehört haben (Inv.-Nr. 290—541), sind ebenso wie die bloß ornamentalen (sie stellen das Wappen des Erzherzogs dar) auf dem zierlich geschnitzten Elfenbeinkörper eines Wandbehanges mit Reh- und Gemskrickeln (Inv.-Nr. 3730) durchwegs handwerksmäßig.

Hier sei nochmals daran erinnert, daß Blasius Höfel, der unermüdliche Experimentator, dem in Österreich die Einführung des mit dem Stichel in Hirnholz gearbeiteten Holzschnittes verdankt wird, nicht nur in Buchsholz sondern einmal auch in Elfenbein geschnitten und davon gedruckt hat.[4] Freilich war die von Höfel geschnittene Elfenbeinplatte für den Hochdruck bestimmt, während die eben besprochenen gravierten Elfenbeinplatten in der Art der im Hinblick auf den Tiefdruck gestochenen Kupferplatten gearbeitet sind.

γ) Die Gegenstände sind Nautilusmuscheln.

Schwarz ausgeriebene Gravierungen kommen nicht nur auf Kunstgegenständen aus Elfenbein sondern auch auf Nautilusmuscheln vor, die aus den südasiatischen Meeren stammen und wie das

[1] Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe, München 1900, S. 82, Abb. 57.

[2] Vom Grafen nicht in dem zitierten Aufsatz sondern in einem an Julius von Schlosser gerichteten Brief ausgesprochen.

[3] Karl Woermann, Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden, München 1896, Nr. 101.

[4] Josef Wünsch, l. c., S. 204, Nr. 208. Die Elfenbeinplatte stellt die siebente ägyptische Plage nach Martin Le Keux dar.

Elfenbein im XVII. Jahrhundert durch die ostindischen Handelskompagnien nach Europa gebracht wurden. Die Muscheln wurden bis auf ihre unterste Schicht, die Perlmutterschicht, abgeschält, ihre innersten Windungen wurden gewöhnlich verschnitten, sei es nun, daß sie durchbrochen wurden oder an ihnen ein Relief geschnitzt ward; die großen Außenflächen aber wurden graviert und, so bearbeitet und gefaßt, wurden die Muscheln als Becher verwendet.

Die kaiserliche Sammlung besitzt fünf Beispiele für diese Technik, die, wenn auch schon früher geübt und später nicht vergessen, im XVII. Jahrhundert, und zwar in den Niederlanden, geblüht zu haben scheint. Namentlich zwei der Muscheln sind außen vollständig mit ausführlichen gravierten Darstellungen geschmückt. Die eine (188 mm lang, Inv.-Nr. 4097, Fig. 29) sei darum an erster Stelle genannt,

Fig. 29. Nautilusmuschel, graviert von C. Bellekin (Amsterdam, Mitte des XVII. Jahrhunderts). Wien, Hofmuseum.

weil sie die Signatur eines Künstlers trägt: «C bellekin f.» Dargestellt sind, durch einrahmende Striche von einander getrennt, zwei ländliche Kirmesszenen, wie man sie von den holländischen Genremalern der Zeit kennt. Die Literatur über die Künstlerfamilie der Belkyn, Bellequin oder Bellekin hat zuletzt Alfred von Wurzbach in seinem niederländischen Künstlerlexikon (I, 1906) zusammengestellt. Darnach war Jan Bellekin, der um 1617 in Amsterdam tätig war und am 5. Februar 1636 starb, ein Perlmutterschnitzer und gilt als der Erfinder einer besonderen Technik (parlemoer inlegger). In älteren Sammlungen finden sich von ihm Darstellungen wie ein rauchender Soldat, ein Reitergefecht nach Martsen de Jonge, ein Opfer Abrahams (alle drei Darstellungen J. B. bezeichnet) und ein anderes Reitergefecht (B. F. signiert und 1628 datiert) erwähnt. Diese Arbeiten scheinen aber nicht Gravierungen sondern Perlmutterintarsien zu sein. Der Sohn dieses Jan Bellekin ist Cornelis Bellekin, der 1663 in der Gilde zu Middelburg als parelmoersnyder genannt wird und von dem die Gravierung und Verschneidung der in Rede stehenden Muschel herrührt. Nautilusbecher, von seiner Hand bearbeitet, finden sich in Berlin und Dresden. Zwei dieser Pokale im Grünen Gewölbe, einer von M. Dinglinger in Silber gefaßt, zeigen erhaben geschnittene Kindergruppen auf landschaftlichem Hintergrund.

Die zweite Nautilusmuschel (193 mm lang, 93 mm breit, Inv.-Nr. 4123), wie die erste ohne Ständer, zeigt graviert eine die ganze Oberfläche ohne Unterbrechung einnehmende, nicht leicht zu deutende Darstellung. Auf der einen Seite ist nämlich die Einnahme einer türkischen Stadt durch kaiserliche Truppen zu sehen, auf der anderen zu Pferd ein jugendlicher Herrscher. Sein Adler, einen Lorberzweig im Schnabel, den Reichsapfel und ein Feuerbündel in den Fängen, fliegt ihm, Nachtgevögel verscheuchend, voran. Hinter ihm Fama, ins geschwungene Horn stoßend und eine kleine Viktorie tragend. Die Kriegsgöttin selbst hält über dem Fürsten, der mit dem Szepter nach vorne weist, eine Krone. Hinter ihm schreitet friedliches Gefolge einher. Auf dessen beiden Fahnen prangen der kaiserliche Doppeladler und, so scheint es wenigstens, das Andreaskreuz des Ordens vom goldenen Vlies, dessen Kette der Jüngling auch um den Hals trägt. Ein Page trägt den Helm und den Schild mit dem österreichischen und ungarischen Wappen. Die Buchstaben J R auf der Pistolentasche hat Ilg im Inventar von 1896 als die Initialen von Josephus Rex gedeutet. Josef I. aber, der dann wegen des dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts angehörigen Kostüms gemeint sein müßte, hat niemals eine türkische und überhaupt nur eine einzige Stadt, nämlich Landau, eingenommen.

Die Gravierung selbst ist entschieden schwächer als die vorhergehende und erinnert gleich dieser weniger an die Arbeit des Stichels als vielmehr an die der Radiernadel. Sie scheint deutsch zu sein.

Gleichfalls dem XVII. Jahrhundert, und zwar vermutlich dessen Ende, gehören die drei anderen im Besitz der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung befindlichen Nautilusmuscheln an; wenigstens weist der Fuß des Pokales, dessen Cuppa eine Nautilusmuschel bildet, gleich dem Ständer aus vergoldetem Silber, nebst der Marke $\frac{\text{I. E.}}{\text{G.}}$ das Wiener Beschauzeichen vom Jahre 1691 auf. Der Ständer, ein Indianer an einer Palme, und das kleine Rhinozeros als Bekrönung, interessieren uns hier nicht. In die übrigens auch verschnittene Muschel sind außen, schwarz ausgerieben, Falter, eine Libelle und Käfer graviert. Der Pokal ist ungefähr 450 mm hoch und trägt die Inv.-Nr. 4089. Von den beiden anderen Muscheln, die beide ohne Montierung und Ständer erhalten sind, zeigt die eine (Inv.-Nr. 4087) gravierte Schmetterlinge und Sterne, die andere (Inv.-Nr. 4130) Käfer, Schmetterlinge, zwei Libellen, eine Kreuzspinne und eine Fliege.

δ) Die Gegenstände sind aus Bambusrohr.

Kupferstichähnliche Gravierungen, gleichfalls schwarz ausgerieben, finden sich auch auf Bambusrohr, dessen wichtigste und bekannteste Art ebenfalls wieder wie das Elfenbein und die Nautilusmuschel aus Ostindien stammt. Auch für diese Technik besitzt die kunstindustrielle Abteilung des Wiener Hofmuseums zwei Beispiele, deren einem auch eine gewisse künstlerische Höhe nicht abzusprechen ist. Es sind dies zwei Patriarchenstäbe aus «indianischem» Rohr, die der Geistlichen Schatzkammer gehören und nur leihweise jener Sammlung zur Ausstellung überlassen sind. Beide Stäbe sind im Inventar der Geistlichen Schatzkammer vom Jahre 1758 beschrieben, der eine (Inv.-Nr. D. 208) als «ein großer patriarchenstab von einen rohr, auf welchen das alte und neue testament in ovalen bildlen mit denen inschriften künstlich eingestochen, oben ein durchbrochener silbervergolder knopf mit darauf gestochenen Churbayerischen wappen nebst denen 4 buchstaben: W. H. I. B.»[1] Die gravierten Darstellungen des Stabes gliedern sich auf folgende Weise: 1. Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Kains (12 Tondi in 4 Reihen mit lateinischem Text). 2. Der Prophet Isaias und Szenen aus dem Leben Christi bis zum Judaskuß (24 Tondi in 8 Reihen mit lateinischem Text). 3. Passion von der Gefangennahme Christi bis zur Herabkunft des hl. Geistes (24 Tondi in 8 Reihen mit lateinischem Text). 4. Szenen aus dem Leben von S. Albertus, S. Cyrillus doctor, S. Andreas Faeculanus und S. Angelus (24 Tondi in 8 Reihen mit lateinischem Text). 5. Szenen aus dem Leben der hl. Zwillingsbrüder Angelus und Johannes (12 Tondi in 4 Reihen, diesmal aber mit italienischem Text). 6. Die zwölf Apostel (12 Tondi in 4 Reihen mit lateinischem Text). Im abschraubbaren Knauf des Stabes, der sich überhaupt in drei Teile zerlegen läßt, befindet sich ein

[1] A. Stte, l. c., S. 141, Nr. 78.

Fig. 30. Detail eines gravierten Bambusstabes (italienisch, Ende des XVI. Jahrhunderts). Wien, Hofmuseum.

Pergamentstreifen, auf dem zu lesen steht: «Ein Indianischer Stab, darauf das alt vnd new Testament gestochen ist.» Die Buchstaben des Knaufes sind aufzulösen als: Wilhelm (V., der Fromme, 1579—1598) Herzog in Bayern. Der Stab mißt ungefähr 136.5 cm in der Länge.

Die Beschreibung des zweiten Stabes (Inv.-Nr. D. 207, Fig. 30) lautet im angeführten Inventar folgendermaßen: «7. Ein detto etwas kleinerer stab von rohr, auf welchen das leiden Christi schönstens eingestochen, worauf ein silberner knopf von filogranarbeit, und ist der stab durchaus mit dergleichen arbeithen von silber geziert und mit verschidenen kleinen amatisten garniret.»[1] Vom Knauf abwärts zur Spitze finden sich folgende Darstellungen graviert: 1. Mariä Verkündigung. 2. Mariä Heimsuchung. 3. Anbetung der Hirten. 4. Darstellung im Tempel. 5. Christus im Tempel. 6. Christus auf dem Ölberg. 7. Geißelung Christi. 8. Dornenkrönung. 9. Christus am Kreuz. 10. Auferstehung. 11. Himmelfahrt Christi. 12. Herabkunft des hl. Geistes. 13. Mariä Himmelfahrt. 14. Krönung Mariä. 15. Landschaft. Der Stock, der etwa 136 cm lang ist, verjüngt sich von oben nach unten. Dementsprechend werden die Darstellungen immer kleiner. Jede läuft bandartig fast um den ganzen Umfang des Stabes herum. Zwischen den einzelnen Bildern sind ornamentale Streifen angebracht. Die Knoten des Stabes sind mit Silberfiligranringen, die mit Amethysten besetzt sind, versehen. Ähnlich gearbeitet sind auch der Knauf und der Schuh.

Sind die Gravierungen des ersten Stabes ganz primitiv, ja roh, so zeugen die des zweiten von einer viel geübteren, in den Ornamentstreifen sogar geschmackvollen Hand, die immerhin, wenn auch nicht gerade auf hervorragende Weise, in Kupfer gestochen oder besser: radiert haben könnte. Die Szenen aus dem Leben Christi sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vom Graveur selbst erfunden sondern nach Kupferstichen kopiert, was freilich an und für sich seiner Geschicklichkeit keinen Eintrag tut. Vermutlich sind sie die Arbeit eines italienischen Kupferstechers vom Ende des XVI. Jahrhunderts, während die Gravierungen auf dem zuerst besprochenen Pilgerstab einer handwerksmäßigen Fabrikation, wie sie etwa an berühmten Wallfahrtsorten üblich ist, zu entstammen scheinen. Die Hervorhebung der Legende des hl. Angelus, eines Heiligen aus dem Carmeliter-Orden, der 1225 in Leocata (Licata, Leonata) auf Sizilien den Martertod erlitten hat und besonders hier und in Palermo verehrt wird, darf vielleicht zugunsten der Entstehung des Stabes in Sizilien angeführt werden.[2]

Wohl gleichfalls noch dem Ende des XVI. Jahrhunderts und gleichfalls Italien gehört die künstlerisch hochstehende Gravierung auf dem Fragment eines Bambusstabes in der Estensischen Sammlung an.[3] Es hat die Form eines Zylinders, von dem parallel zu seiner Längsachse ein Stück abgespalten ist, mißt 134 mm in der Höhe, ca. 25 in der Breite, führt die Inv.-Nr. 254 (alt: 478) und ist mehrfach zersprungen. Die Darstellung gliedert sich in drei Streifen: Oben: drei aufrechte Frauengestalten, die dritte rechts unvollständig. Die mittlere hält Hammer und Meißel, die rechte ein Winkelmaß. Es sind wohl Verkörperungen der Malerei,

[1] A. Sitte, l. c., S. 141, Nr. 79.

[2] Der Dialekt des Textes läßt sich kaum für diese Lokalisierung verwerten. Wie mir Wilhelm Meyer-Lübke gütigst mitteilt, ist *Angilo* wohl sizilianisch und weist auch *lu* nach dem Süden. *Dui* kann nördlichen und südlichen Mundarten angehören. *Retornare* ist dem nördlichen und südlichen Festland, nicht aber Sizilien eigentümlich, wie sich denn überhaupt *Angilo* und *retornare* schwer vereinigen lassen.

[3] Das interessante Stück kennen gelernt zu haben, verdanke ich meinem Freunde Hermann Julius Hermann.

Plastik und Architektur. Von zwei kleinen auf dem Boden sitzenden Gestalten malt oder zeichnet die eine. Mitte: Vierzehn Putten. Unten: Gruppe von zehn alten und jungen Männern. Zwei (von dem ganz links ist bloß der den Meißel haltende Arm sichtbar) meißeln an einer liegenden männlichen Figur, zwei kleine im Hintergrund rechts, oben und unten, zeichnen und malen.

Hier wäre vielleicht noch einer verwandten seltenen Technik zu gedenken. Es ist dies das Verfahren, wie in Italien zur Zeit der Renaissance die zucchetti, jene kleinen Flaschenkürbisse, die als Gemüse, in Öl gebraten, so gut schmecken, verziert wurden. Ich kenne nur ein solches Exemplar (durch gütige Vermittlung des Herrn August Artaria) in Wiener Privatbesitz. Die Darstellung, eine bacchantische Szene in kleinem Maßstabe — ist doch der Kürbis selbst nur etwa 1 dm hoch, — hebt sich warm rotgelb vom gleich, nur viel heller gefärbten Grund ab. Es ist aber keine Gravierung, modelliert ist nicht mit Strichen sondern mit Tönen, die weich ineinander verfließen, wie man sie wohl in die noch nicht völlig ausgetrocknete und starre Haut mit einem stumpf zugespitzten Hölzchen eingedrückt hat. Der sympathische warme Ton, an den eines schön angerauchten Pfeifenkopfes aus Meerschaum erinnernd, mag durch eine besondere Beize erzeugt sein.

b) Die Vertiefungen sind chemisch hergestellt (Ätzungen).

α) Die Gegenstände sind aus Metall.

Viel später, als man es verstand, Zeichnungen in glatte harte Metallflächen mittels des Punzens oder des Stichels einzugraben, hat man gelernt, sie durch eine das Metall zerstörende, auflösende Säure einfressen zu lassen. Wann das war, wissen wir einstweilen noch nicht. Wahrscheinlich aber doch auch schon im Mittelalter. Harzen[1] vermutet mit Grund, daß die Inschrift, die 1150 König Roger von Sizilien auf seinem Schwerte anbringen ließ, geätzt war. Sir Eastlake[2] hält es für möglich, daß Vorschriften, die die Ätzkunst betreffen, in einer Londoner Handschrift des XV. Jahrhunderts schon aus der Mitte des XIV. herrühren. Ich selber möchte in diesem Zusammenhang an jene gravierten Grabplatten erinnern, die vom XIII. bis zum XVI. Jahrhundert namentlich in Frankreich, aber auch in anderen Ländern vorkommen. Wann sich auf ihnen zum erstenmal die Ätzung nachweisen läßt, wurde meines Wissens bisher weder ausgesprochen noch überhaupt untersucht; daß es schon sehr früh sein müßte, dünkt mich wahrscheinlich. Sicheren Boden betritt die Geschichte der Ätzkunst erst im XV. Jahrhundert, dem, soweit man heutzutage sieht, die ältesten geätzten Waffen angehören. Wendelin Böheim sagt in seinem Handbuch der Waffenkunde, daß es schon um 1460 Helme und andere Schutzwaffen gibt, an denen die Grabstichelfurchen mithilfe von Ätzwasser vertieft sind. Böheim führt auch einen Rundschild in der kaiserlichen Waffensammlung zu Wien an, der eine «Hochätzung zeigt, welche die äußerste Gewandtheit in dieser Technik voraussetzt»,[3] und für Maximilian I., und zwar zur Zeit, da er noch römischer König war, also zwischen 1486 und 1493, verfertigt sein muß (Inv.-Nr. 104).[4] Aus den Werkstätten der Waffenschmiede ging die Kunst der Metallätzung allmählich in die der Kupferstecher über. Von vorneherein wahrscheinlich ist, daß ein Mann, der in beiden Sätteln gerecht war, als der erste nach Art des Kupferstechers Drucke von einer Platte abzog, die nach Art des Waffenschmiedes geätzt war. Eduard Eyssen legt daher mit Recht Gewicht auf die Überlieferung, die Daniel Hopfer die Erfindung der Radierung zuschreibt. 1590 nennt ihn nämlich ein durchsichtiges Mißverständnis im Adelsbrief seines Enkels Georg Erfinder der «Kupferstecherkunst».[5]

[1] In Naumanns Archiv V (Leipzig 1859, S. 125, Anm. 19. Auf die Abhandlung Harzens macht Gustav Pauli, Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung, Berlin 1908 (VIII. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft) aufmerksam.

[2] Harzen, l. c., S. 124 und Anm. 15.

[3] Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890, S. 57.

[4] Über die Ätzungen auf Waffen vgl. Eduard Eyssen, Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493—1536, Heidelberger Dissertation 1904, S. 9, Anm. 1.

[5] Eyssen, l. c., S. 10 und Anm. 1.

Paulis Ansicht, daß es, wenn auch Daniel Hopfer nicht die Radierung erfunden habe, doch niemand gäbe, der früher als er geätzt habe, enthält wohl eine Zustimmung zu jenen Ausführungen Eyssens, scheint mir aber wenig glücklich formuliert zu sein. Wenngleich aber Paulis Versuch, Daniel Hopfers Radierung «Kunz von der Rosen» genauer zu datieren, nämlich in die Zeit zwischen 1501 und 1507, durch Woldemar von Seidlitz als nicht ganz einwandfrei gelungen bezeichnet wurde,[1] so kann, glaube ich, doch mindestens das als gesichert gelten, daß der Künstler aus Kaufbeuren vor Urs Graf (badendes Mädchen von 1513) und Albrecht Dürer (Schmerzensmann von 1515) Radierungen geschaffen hat.

Fig. 31. Fragmentarischer Abklatsch der Ätzmalerei einer ungarischen Tartsche (deutsch, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts). Wien, Hofmuseum.

Wie an die Stelle der Eisenplatte die Kupferplatte trat, wie Flächen- und Hochätzung durch Strich- und Tiefätzung verdrängt wurden, braucht hier nicht erörtert zu werden. Der Zusammenhang der graphischen Technik der Radierung mit dem Kunstgewerbe ist schon durch das Beispiel jener Waffenätzung belegt. Die Werke der Ätzmaler, denen heutzutage erfreulicherweise auch von anderer Seite her als von den Waffenkennern Beachtung geschenkt wird,[2] sind in der Waffensammlung des Hofmuseums ebenso reich wie vorzüglich vertreten. Eine Publikation dieser Ätzungen ist vom Kollegen Kamillo List seit langem geplant. Hier sei als Beispiel einer künstlerisch immerhin nicht ganz unbedeutenden Strich- und Tiefätzung bloß die Gravierung einer ungarischen Tartsche angeführt. Ihre Außenränder sind durch geätzte Ornamentstreifen mit Geäst, Blattwerk und Vögeln geziert. Der messingene Buckel in der Mitte ist als feurige Sonne angenommen, von der, wieder geätzt, nach allen Richtungen hin stilisierte Strahlen und Feuerflocken ausgehen. Den oberen (schrägen) Rand entlang läuft ein Wolkensaum, in den vier Ecken sind die Köpfe der vier Hauptwinde zu sehen, von Gewölk umgeben und Luft ausblasend. Diese und die Wolken sind falbelartig gezeichnet, wie es besonders in der

[1] Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1909, S. 29.

[2] Man vergleiche nur Max Loßnitzers Aufsatz: Zwei Inkunabeln der deutschen Radierung, in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1910, S. 35 ff.

deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts beliebt war. Unten reitet auf einem dürren Klepper, dem die Zunge heraushängt, der Tod, eben im Begriff, einen Pfeil abzuschießen. (Der Tod als Reiter ist hier [Fig. 31] nach einem vom Schilde genommenen Abklatsch reproduziert.) Wie schon Böheim[1] bemerkt hat, erinnert die Darstellung des Todes an Dürers Holzschnitt mit den vier apokalyptischen Reitern.

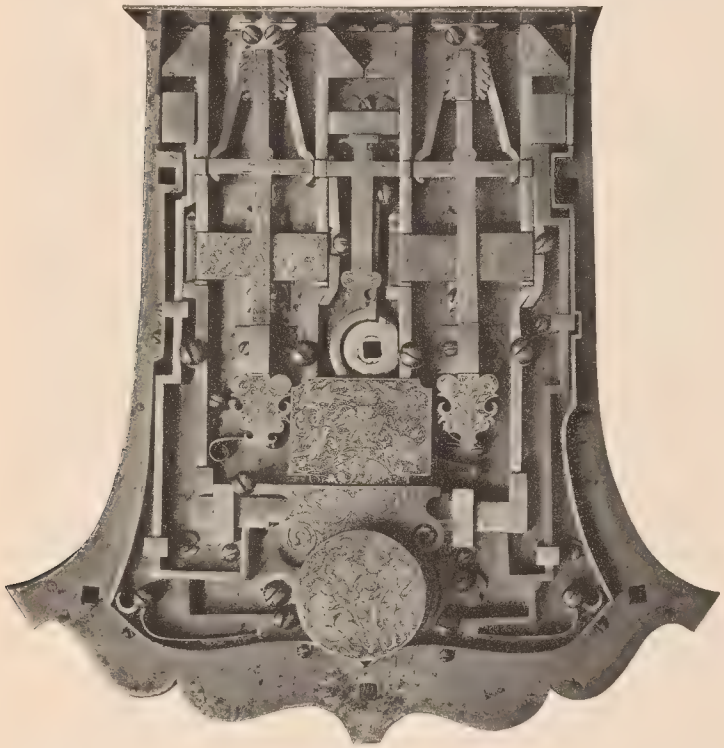


Fig. 32. Geätztes Kunstschloß (deutsch, 1550).
Wien, Hofmuseum.

Dies veranlaßte Böheim wohl auch dazu, den ganzen Schild fränkischen Ursprungs zu erklären. Aber auch die Häupter der Winde erinnern an entsprechende Dürersche Kompositionen: an das Blatt der Apokalypse mit den vier die Winde aufhaltenden Engeln (B. 66), an die Philosophie (B. 130), an die Dreifaltigkeit (B. 122) und an die Armillarsphäre (P. 202), Holzschnitte, auf denen allen, in deutlicher Anlehnung an Barbaris Plan von Venedig vom Jahre 1500, blasende Windköpfe dargestellt sind.

[1] Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1894, S. 6 u. Taf. VIII, 1.

Hier darf vielleicht eine nicht uninteressante Ergänzung der Mitteilung Paulis über das «späte Vorkommen einer abdrucksfähigen Waffenätzung» eingeschoben werden. Eine in Eisen geätzte Votivtafel gleichfalls des Augsburger Plattners Anton Pfeffenhauser, viel umfangreicher als die im Dresdener Historischen Museum aufbewahrte, von der der bereits von Passavant beschriebene Abdruck im Berliner Kupferstichkabinett genommen ist, und von 1586 datiert, befindet sich auch im Museo civico zu Venedig und ward schon von Böheim publiziert und abgebildet.[1]

Aber nicht nur in der Waffen- sondern auch in der kunstindustriellen Sammlung des österreichischen Kaiserhauses kommen künstlerische Eisenätzungen vor. Jene, die bloß ornamentaler Natur sind, können hier wohl füglich außer Betracht bleiben. Nicht nur durch Ornamente sondern auch durch figürliche Darstellungen aber zeichnet sich ein prachtvolles Kunstschloß aus, das eine deutsche Arbeit vom Jahre 1550 ist (Fig. 32). Es mißt 336:336 mm. Eine Einfallsplatte und zwei Schlüssel gehören dazu (Inv.-Nr. 824—827). Auf der Innenseite des Schlosses, die natürlich zu sehen war, sind in Hoch- und Tiefätzung (der mit erhabenen Punkten bedeckte Grund ist vertieft, die Zeichnung einer als Ganzes hochgeätzten Figur z. B. ist natürlich wieder tief geätzt), abgesehen von den aus Ranken und Delphinen bestehenden Ornamenten auch in geschmackvoller Ausnützung des Raumes Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, zwei Puttenpaare, die bei Tag blinde Eule, von fünf Vögeln verhöhnt, und das Urteil des Paris graviert. So beliebt gerade das letzte Thema in der deutschen Graphik des XVI. Jahrhunderts namentlich bei den Kleinmeistern war, so vermag ich doch für diese kreisrunde Ätzung des Schlosses ebensowenig ein direktes Vorbild nachzuweisen wie für die Ätzung mit der geplagten Eule. Diese ähnelt noch am meisten einem bei Muther[2] abgebildeten Holzschnitt mit der Inschrift: «der Eülen seyndt alle Vögel neydig vnd gram», den Passavant (III, S. 188, Nr. 199) für Dürer hält, den jüngst aber Röttinger für Wechtlin in Anspruch genommen hat.[3] Die Verwendung des Stockes für ein fliegendes Blatt des Briefmalers H. Glaser um die Mitte des Jahrhunderts läßt es als wahrscheinlich erscheinen, daß auch der Ätzmaler, der das Schloß verzierte, von dem Holzschnitt Kenntnis hatte.

β) Die Gegenstände sind aus Stein.

Ist die Beziehung der Ätzungen von Harnischen, eisernen Kistchen, Schlössern u. dergl. zur Radierung klar, so wird vielleicht der Zusammenhang der Ätzungen auf steinernen Gedenktafeln, Tischen usw. mit den graphischen Künsten nicht sofort einleuchten. Und doch bilden jene Ätzungen der deutschen Renaissance die Basis für die Lithographie, die freilich erst drei Jahrhunderte später erfunden wurde, aber trotzdem neben Holzschnitt und Kupferstich als die dritte der drei großen graphischen Techniken angesprochen werden muß, wenn sie auch heutzutage nach kurzem farbigen Aufblühen abermals auf das Feld der Reproduktion gedrängt zu werden scheint. Die Lithographie, zwar im Gegensatz zum Hoch- und Tiefdruck gewöhnlich als Flachdruck bezeichnet, ist, genau genommen, dennoch ein Hochdruck; werden doch die Stellen des Steines, die nicht vom fetten Kreidestrich gegen die Säure geschützt sind, leicht tief geätzt. Rückt das Datum der frühesten bekannten Radierung immer tiefer hinab, so scheint es mit den Ätzungen auf Stein ähnlich zu gehen. Von solchen freilich zu drucken hat, wenn man von den Hochätzungen des geistlichen Rates Simon Schmid in Miesbach im Jahre 1787 absieht, erst 1798 Alois Senefelder begonnen, dessen Erfindung allerdings ihrem Wesen nach darin besteht, daß sich das Fett der Druckerfarbe und eine Lösung von Gummi arabicum gegenseitig abstoßen. Karl Kampmann sagt in seinem kleinen Abriß der graphischen Künste,[4] daß die Steinätzung um die Mitte des XVI. Jahrhunderts bereits eine bekannte Technik war, und gibt als den ältesten datierten geätzten Stein ein kleines Stückchen im Germanischen Museum zu Nürnberg an, dessen Jahreszahl als 1534 oder 1554 zu lesen ist. Theodor Hampe teilt mir jedoch gütigst mit, daß ein vom

[1] Augsburger Waffenschmiede, in diesem Jahrbuch XIII (1892), S. 212 und Taf. XV.
[2] Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten, München 1889–1893, Nr. 50.
[3] Jahrbuch XXVII (1908), S. 33f.
[4] Sammlung Göschen, Bd. 75, S. 114.

Jahre 1534 oder 1554 datierter geätzter Stein im Germanischen Museum nicht vorhanden ist und der älteste geätzte Stein, den das Museum besitzt, die Jahreszahl 1563 zeigt.

Aber selbst wenn Kampmanns früheste Datierung richtig wäre, so wäre eine auf die Geburt eines Postumus geätzte Steintafel im Besitze des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien (Fig. 33) noch um ein Dutzend Jahre älter. Die Tafel, noch im alten, mit Schiebedeckel versehenen Holzrahmen erhalten, ist aus Kelheimerstein, dessen sich um jene Zeit auch die Bildschnitzer zu bedienen anfingen, und mißt ungefähr 227 : 290 mm. Die Buchstaben, deren Form ausgezeichnet mit den nur um weniges früher gegossenen Typen von Kaiser Maximilians Gebetbuch zusammengeht, sind hochgeätzt, ebenso die beiden

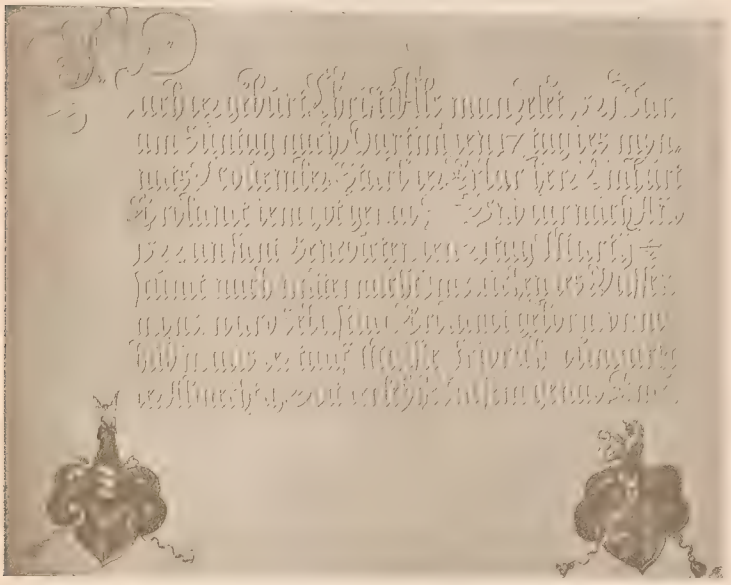


Fig. 33. Hochgeätzte Tauftafel aus Kelheimerstein (nürnbergisch, 1522).
Wien, Sammlung Dr. Albert Figdor.

Wappen der nürnbergischen Geschlechter der Brolandt (Rosette mit drei Sensen) und Elhafen (nach rechts aufsteigender doppelschwänziger Löwe mit einem «Ölhafen» in den Vorderpranken) unten. Der Anfangsbuchstabe N der ersten Zeile weist noch Spuren von Vergoldung auf, die beiden Wappen sind roh und, wie mir vorkommt, in neuerer Zeit bemalt. Der Text lautet: «Nach der geburt Christi Als man zelet 1521 Jar, | am Suntag nach Martini den 17 tag des mon-, nats Nouember Starb der Erbar herr Linhart Brolandt dem got genad, Vnd darnach Ano | 1522 an sant Benedicten den 21 tag Martij $^1/_2$ | stundt nach mitternacht Im zaichen des Wasser- mons, ward Sebastian Brolandt geborn, vnnd hub in aus der tauf Maister fridrich wundtartzt | der Almechtig Gott verleyhe Im sein genad. Amē.»

Geätzte steinerne Tauftafeln in Gestalt handlicher Scheiben mit spiralförmig angebrachter Schrift, aber aus jüngerer Zeit, kommen nicht allzu selten vor. Herr Dr. Figdor z. B. besitzt deren einige.

Die Steinätzungen der kunstindustriellen Sammlung des Hofmuseums zerfallen in drei Gruppen: drei Tischplatten, fünf Wandtafeln und eine Sonnenuhr. Sie seien hier, da sie sämtlich in dem Kreis dieser Betrachtungen doch nur von untergeordnetem Interesse sind, bloß kursorisch angeführt.

1. Die Tischplatte von Caspar von der Sitt aus Passau. Kelheimerstein, kreisrund, Durchmesser ca. 1257 mm. Hochätzung, teilweise bemalt. Die Darstellungen konzentrisch angebracht. In der Mitte

Fig. 34. Gepreßte Platte aus steingutähnlicher Masse (Monogrammist · Fo ·, Augsburg 1556).
Wien, Hofmuseum.

das Wappen des Bischofs Urban von Passau, rings herum Wappen von Passauer Domherren, die sieben Planetengötter, Kopien nach den Stichen von Virgil Solis (B. 163—169), Gesangsnoten und Liedertexte. Signiert: CVDS,[1] datiert: 1590. Inv.-Nr. 2410.

2. Die Tischplatte von Peschkhu. Kelheimerstein, viereckig, ca. 1015:900 mm groß. Hochätzungen, zum Teil bemalt. In den Ecken die Brustbilder der Evangelisten, an den beiden Seiten die Fi-

[1] Die Signatur des Künstlers, in überaus verschnörkelten Buchstaben sehr schwer leserlich, ward von Fräulein Berta Wallner in München identifiziert, die eine Arbeit über solche Notentische vorbereitet.

guren der Religio und Ecclesia, Kalender. Signiert und datiert: «Andreas Peschkhu, Schul- vnd Rechenmai- ster in Grätz, Alss man zelt Christi vnsers lieben Herren | vnd Seeligmachers Geburd im aintausent Sechshun- dert vnd zehenten | Jahr.» Aus der Grazer Kunstkammer stammend. Inv.-Nr. 2402.[1]

3. Die Tischplatte von Toscanno, Regensburger Maler. Kelheimerstein, viereckig, 792 : 878 mm groß. Hochätzungen, nur der Grund verschieden bemalt. Kalender, Umrechnungstafeln für Dukaten in rheinische Gulden, Rechentafel mit dem Zahlpfennig, Interessenberechnungstabelle nach Prozenten, biblische und moralische Sprüche, auf Speisen und Trank bezüglich. Signiert und datiert: «Durch Johann Christoph Paul. Toscanno, Maller zu Statt am Hof, geetzt vnd gemacht Anno Salutis Humanae 1628.» Inv.-Nr. 2418.

4. Platte aus Solenhofner Stein vom Monogrammisten ·Fo· Ungefähr 250 : 188 mm groß. Hochgeätzt. Christliches ABC, das sind didaktische Stellen aus der heiligen Schrift in Reimpaaren, die so angeordnet sind, daß die Anfangsbuchstaben jeder ersten Zeile das Alphabet ergeben. Signiert und datiert: «Augustae Vindelicorum | Anno Domini | M·D·LVI ·Fo· ». Inv.-Nr. 2455.

5. Platte aus Solenhofner Stein. Rechteckig, ca. 224 : 261 mm groß. Hochgeätzt. Ornamente in der Art der Schreiberzüge, lateinische und deutsche Verse, Fuggersches Wappen, Widmung an Raimund Fugger, Herrn zu Kirchperg und Weißenhorn. Datiert: 1561. Inv.-Nr. 2458.

6. Platte aus Solenhofner Stein vom Monogrammisten ⊬Φ. Rechteckig, ca. 297 : 204 mm groß. Hochgeätzt. Ornamente, bemalt, und lobpreisende Inschrift in lateinischen Distichen auf Philipp Eduard Fugger, Herrn in Kirchperg und Weißenhorn, und das Wappen der Fugger. Signiert: ⊬Φ, datiert: M · D · LXXI. Inv.-Nr. 2456.

7. Kelheimer Platte von Johann Kayser. Quadratisch, ca. 294 : 294 mm groß. Vorne als Brett fürs Puffspiel, rückwärts zum Mühlziehen gedacht. In der Mitte Streif mit Sprüchen und einem Wappenschild mit dem einköpfigen Adler zwischen zwei Gemsen. Gezeichnet: »Johann Kayser, Teutscher Poet». XVI. Jahrhundert. Inv.-Nr. 2457.

8. Sonnenuhr aus Kelheimer Stein von Isaak Kiening. Rechteckig, 194 : 259 mm groß. Im alten Rahmen. Hoch- und tiefgeätzt. Teilweise bemalt. Bandrollen, Toten- und Engelskopf, Tierkreiszeichen. Datiert und signiert: «Año Dni M · DLXIX Isaac Kiening pictor Isnensis fecit.» Inv.-Nr. 671.

Im Anschluß an diese geätzten Steine darf wohl auch eine kreisrunde Platte erwähnt werden, die aus irgendwelcher steingutähnlichen Masse besteht und unzweifelhaft aus einer geätzten Steinplatte gepreßt worden ist (Fig. 34). Die Schrift auf dieser Matrize war hochgeätzt, ihr figürlicher Schmuck aber scheint höchstens vorgeätzt, hauptsächlich aber geschnitten gewesen zu sein. Er steht künstlerisch ziemlich hoch. Dargestellt sind links Saturn mit Stelzfuß und Sense, ein Kind verzehrend, rechts Mars mit Bidenhander und Lanzknechtsfahne, oben Venus auf einem mit zwei Tauben bespannten Wagen, unten Diana, gleichfalls auf einem Wagen, den zwei Nymphen ziehen. Der Text ist ein «CALENDARIVM GENERALE.» Die Platte ist signiert und datiert: »Augustae Vindelicorum. 1556. ·Fo·» Sie ist zweifach gesprungen, mißt 284 mm im Durchmesser und befindet sich derzeit im Depot der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung (Inv.-Nr. 3193).

Abzüge von gravierten Metallplatten, die ursprünglich nicht zum Druck bestimmt waren.

Die folgenden Zeilen möchten als eine Ergänzung zu dem Kapitel «Ungedruckte Stiche» angesehen werden. Schon bei den zwei gepunzten Messingplatten Kellerthalers in der Hofbibliothek, die die Porträte Karls V. und Luthers darstellen und, wie ihre auf den Abzügen verkehrt erscheinende Schrift beweist, nicht zum Drucken bestimmt waren, haben wir gesehen, daß die Tatsache der Abdrucksmöglichkeit wirklich auch, und zwar in alter wie in neuer Zeit, zum Abdrucken verleitet hat. Ein ähnliches Beispiel dafür, daß die Abdrucksfähigkeit auch tatsächlich zu einem Abdruck ausgenützt

[1] Über Peschkhu vgl. Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1883, S. 118, und Mitteilungen der k. k. Zentralkommission XIII (1887), 89, und XX (1894), 131.

wird, haben wir an dem Drucke unter den Dresdener Niellen gesehen, der mutmaßlich von einem gravierten Flügelaltärchen genommen ist. Diesen Drucken nun, genommen von stichmäßig gravierten Metallplatten, die aber von ihren Autoren keineswegs zum Abdruck bestimmt waren, seien hier noch ein paar andere Abzüge dieser Art angereiht. Sie sind durchwegs neueren Datums und scheinen mir darum in das Kapitel von den ungedruckten Stichen zu gehören, weil sie eben durch ihre bloße Existenz meine These bestätigen, daß solche stichmäßige Gravierungen, wenn sie gleich ursprünglich durchaus nicht im Hinblick auf einen Abdruck geschaffen sind, doch auch heute noch oder wieder in der Kupferstichkunde Berücksichtigung verdienen. Die primäre Arbeit, die zur Erzeugung eines Kupferstiches notwendig ist, nämlich das Stechen oder Ätzen, ist ja auf den Metallplatten geschehen; daß die sekundäre, das Drucken, jederzeit geschehen kann, lehrt eben die Existenz der Abzüge.

Die ältesten und künstlerisch wertvollsten davon bewahrt in Wien die Albertina auf. Zuerst sei eine Serie von zwanzig winzigen Stichen genannt, die Passavant im II. Bande auf Seite 109—111 unter Nr. 120—139 verzeichnet hat. Ihre Matrizen sind siebzehn Silberplättchen im Städtischen Museum zu Basel. 1858 sind von ihnen Abzüge genommen und an die wichtigsten Kupferstichkabinette verschickt worden. Sie sind ungefähr $1^1/_2$ cm hoch, haben die Form eines nach unten zu anschwellenden und oben gerade abgeschlossenen Ovals und waren, wie eine der oberen geraden Abschlußlinie parallele Öse an jedem von ihnen zu beweisen scheint, dazu bestimmt, irgendwie aufgehängt oder an einem Bändchen aufgereiht zu werden. Passavant meint, daß mit ihnen vielleicht ebenso wie mit einem von ihm unmittelbar vorher (Nr. 118 und 119) beschriebenen Silbermedaillon, das auf seinen beiden Seiten gravierte Kopien nach Schongauers Stichen B. 9 und 10 zeigt und sich ebenfalls in der Baseler städtischen Sammlung befindet, ein Ostensorium hätte behängt werden sollen. Neun von diesen Silberplättchen stellen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, acht Apostel dar, auf den Rückseiten befinden sich gestochene Blumen, von denen bloß drei abgedruckt wurden.

Das andere Beispiel (Taf. XXXVIII), ebenfalls ein neuerer Druck in der Albertina und ebenfalls von Passavant bereits verzeichnet (Bd. I, S. 356 f., Nr. 824), ist vielleicht noch interessanter. Nicht darum, weil sich darauf der Künstler nennt, sondern auch darum, weil es die älteste datierte Punzarbeit ist. Dargestellt ist die Verkündigung. Rechts kniet der Engel mit einem Spruchband, auf dem AVE · GRATIA · PLENA . DOMINVS · TECVM . zu lesen steht, links, umgeben von Strahlen, die hl. Jungfrau. Oben erscheint inmitten von dreizehn Cherubim die Halbfigur Gottvaters, unter ihm der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Der Grund ist mit Sternen besät. An den Seiten auf Säulen stehen zwei Engel, die zwei Teile eines Vorhanges emporhalten. Oben liest man die Signatur: BONIMCOMTRVS § § DE § REGIO § FECIT. Daß die Platte nicht für den Abdruck bestimmt war, geht vor allem daraus hervor, daß die Schrift auf der Platte keine Spiegelschrift ist sondern erst auf dem Abdruck als solche erscheint. Ferner daraus, daß die höchsten Lichter durch Punkte angegeben sind, die Zeichnung auf der Platte also dann richtig erscheint, wenn die glatte Metallfläche im Schatten liegt und die gepunzten Grübchen Licht reflektieren. Passavant irrt, wenn er das ungewöhnlich findet, weil die Kellerthaler-Platten z. B. ganz ebenso gearbeitet sind. Er hat recht, wenn er meint, die Platte hätte, wenn der Abzug die gleiche Wirkung wie sie selbst haben sollte, mit weißer Farbe auf schwarzes Papier gedruckt werden müssen. Derselbe Effekt wäre, wie wir das bei den neuen Abzügen der beiden Kellerthaler-Platten in der Hofbibliothek gesehen haben, erzielt worden, hätte man die Platte nicht als Hochdruck sondern als Tiefdruck behandelt. Der Abzug in der Albertina, wie gesagt: ein Tiefdruck, zeigt unten mit Tinte geschrieben folgende Zeilen: «N° Esemplare cavato da una lastra d'ottone dorata stata appresso di me Carlo Bianconi l'anno 1772. Stampa pregevolissima per l'antichità dell'artefice della lastra si bene incisa. Dovrebbe essere del 1460, o 70.» Interessant ist die Angabe, daß die Platte aus Messing ist, ein Material, das, wie wir wissen, auch späterhin von den Punzierern bevorzugt worden ist. Hind, der in seiner Geschichte des Kupferstiches eine vorzügliche Zusammenstellung der die Punztechnik anwendenden Künstler gibt, erwähnt Buonincontro da Reggio zwar im allgemeinen Künstlerverzeichnis, im Text aber überhaupt nicht. Buonincontro hätte doch unbedingt als Vorläufer Giulio Campagnolas angeführt werden müssen.

NEUDRUCK VON EINER GELBEN TEIL MESSINGPLATTE DES BONINCONTRO DA REGGIO

Fig. 35. Druck von der gravierten Platte des Gebetbuches des Wolfgang (1477).
Wien, Albertina.

In der Albertina befindet sich aber noch ein durch Datum und Signatur interessanter Abdruck von einer gravierten Platte, die ursprünglich nicht für den Druck gedacht war. Es ist der bereits von Bartsch (Bd. I, S. 16, Nr. 13) verzeichnete ziemlich rohe deutsche Stich (Fig. 35), der Maria in ganzer Figur mit dem Kind und links kniend einen Abt darstellt. Auf einem Schriftband über dem Geistlichen liest man: Jesu · verbum sumi · patris | serua · seruos · tue · matris. Am oberen Rande steht: Ludwicus · abbas · anno · domini · 1AAA. Oben endlich ist der Name des Künstlers angebracht: Wolfgangus , aurifaber. Daß die Platte nicht für den Abdruck bestimmt war, beweist wieder die Schrift, die erst auf dem Abdruck im Gegensinn erscheint, beweisen die 26 Löcher an den vier Rändern, mit deren Hilfe die Platte ursprünglich einmal irgendwie befestigt gewesen sein muß. Sie soll nach Bartsch Ende des XVIII. Jahrhunderts gefunden worden sein. Wo mögen sich diese beiden Platten, die eine das Werk des süddeutschen Goldschmiedes Wolfgang, die andere das des Goldschmiedes Buonincontro da Reggio, heutzutage befinden?

Daß die Ornamentstichsammlung des Österreichischen Museums eine ganze Reihe von Drucken, wie sie uns hier beschäftigen, enthält, versteht sich von selbst. Hier sei im Vorübergehen nur eines Abzuges gedacht, der von einer mit den gestochenen Figuren eines hl. Ritters und einer hl. Magdalena, scheint es, geschmückten metallenen Umrahmung genommen ist, innerhalb deren sich, an der Art des Abdruckes kenntlich, ein plastisches männliches Porträt befindet. Die ziemlich rohe Arbeit scheint mir der Cranach-Schule zu entstammen.

Den Beschluß dieses Abschnittes möge die Erwähnung von Drucken nach den schon früher erwähnten gravierten Grabplatten machen. Die hier bloß beispielshalber angeführten Abzüge, fünfzehn des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und zwei des königlich sächsischen Altertumvereins in Dresden, stammen von Platten aus der Zeit von 1350 bis 1643. Doch kommen diese gravierten Grabplatten bereits im XIII. Jahrhundert vor.[1] Ihren kunsthistorischen Wert hat bereits Louis Courajod[2] richtig eingeschätzt. Ich möchte seinen Ausführungen nur noch hinzufügen, daß eine systematische Beschäftigung mit diesen Platten sich schon darum verlohnte, weil sie, sämtlich datier- und lokalisierbar, zuverlässigste Auskunft über den Linienstil der Zeit geben und weil, wie schon bemerkt, von ihnen auch Aufschlüsse über die Anfänge der Ätzkunst zu erwarten sind.

Die im folgenden aufgezählten Abzüge sind alle infolge der Schwierigkeit, die es bereiten würde, die großen schweren Platten mit der beim Tiefdruck erforderlichen Gewalt zu pressen, als Hochdrucke hergestellt, d. h. die vertieften Linien erscheinen auf schwarzer Fläche weiß.

Das Germanische Museum besitzt folgende Abzüge gravierter Grabplatten:

1. Bischof Burchard von Serkau und Bischof Johann IV. von Mul, † 1317 und 1350.

Das Original im Dome zu Lübeck.

2. Hermann Wessel, katholischer Priester zu Emden, † 1507.

Das Original in der reformierten Kirche zu Emden.

3. Friedrich Herzog von Sachsen, Hochmeister des deutschen Ordens, † 1510.

4. Sidonia, Tochter Georg Podiebrads von Böhmen, Gemahlin Herzog Albrechts III. des Beherzten, † 1510.

Die Originale dieses und des vorhergehenden Abzuges im Dome zu Meißen.

5. Heinrich der Fromme, Herzog von Sachsen, † 1541.

6. Albrecht, Herzog von Sachsen, Sohn des Kurfürsten Moriz, † 1546.

7. Katharina, Gemahlin Heinrichs des Frommen von Sachsen, geb. Herzogin zu Mecklenburg, † 1561.

8. Amalia, Herzogin von Sachsen, Tochter des Kurfürsten August, † 1565.

9. Maria, Herzogin von Sachsen, Tochter des Kurfürsten August, † 1566.

[1] Das Germanische Museum besitzt z. B. den Gipsabguß der Grabplatte des 1279 verstorbenen Bischofs Otto I. von Hildesheim, Herzogs von Braunschweig, aus dem Kreuzgang des Domes von Hildesheim.

[2] Leçons professées à l'École du Louvre (1887—1896). II. Origines de la Renaissance (Paris 1901), p. 65—69.

10. Anna von Dänemark, Gemahlin des Kurfürsten August, † 1585.
11. August, Kurfürst von Sachsen, † 1586.
12. Totgeborener Sohn des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, † 1608.
13. Christian II., Kurfürst von Sachsen, † 1611.
14. Christian Albrecht, Herzog von Sachsen, Sohn des Kurfürsten Johann Georg I., † 1612.
15. Sibylla Maria, Herzogin von Sachsen, Tochter des Kurfürsten Johann Georg I., † 1643.

Die Originale der letzten elf Abzüge im Dome zu Freiberg.[1]

Abzüge von den messingenen Grabplatten Herzog Heinrichs des Frommen (Nr. 5) und seiner Gemahlin Katharina (Nr. 7) finden sich auch im Museum des königlich sächsischen Altertumsvereines in Dresden.

Den alten Abdruck einer Schwertklingenätzung Hans Sebald Behams hat jüngst Max Lossnitzer publiziert.[2]

Vom Abdruck einer in Eisen geätzten Votivtafel des Augsburger Plattners Anton Pfeffenhauser im Berliner Kupferstichkabinett war bereits vorher (S. 342) die Rede.

C. Stecherzeichnungen und Verwandtes.

Unter der Stecherzeichnung versteht man eine Zeichnung, die, mag sie mit dem Stift oder der Feder oder dem Pinsel ausgeführt sein, doch die saubere und strenge Technik des Stichels, des ihrem Meister geläufigsten Instrumentes, deutlich erkennen läßt. Daß man im entsprechenden Sinne von einer Holzschneiderzeichnung nicht reden kann, liegt auf der Hand. Beim Holzschnitt, als dessen charakteristischer Repräsentant uns im Gegensatz zum Chiaroscuro-Holzschnitt der italienischen Renaissance und dem Tonholzschnitt des XIX. Jahrhunderts der deutsche Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts gelten möge, trat der Natur des ganzen Verfahrens gemäß eine Arbeitsteilung auch dann ein, wenn etwa, was gewiß nur ganz ausnahmsweise der Fall war, ein und derselbe Künstler den eigenen Entwurf auf die Holzplatte zeichnete und diese schließlich mit dem Schneidemesser derartig bearbeitete, daß sie, eingeschwärzt und abgedruckt, ein Kunstblatt lieferte, das, abgesehen vom Gegensinn, der auf Holz ausgeführten Zeichnung möglichst genau entsprach. Beim Holzschnitt heißt es eben, das Überflüssige wegschneiden und etwas bereits Vorhandenes sorgfältigst bewahren. Hier ist die Vorzeichnung auf dem Stöckel unbedingt nötig, weil ohne sie, das Positive, das negativ arbeitende Messer auch in der Hand des selbstschöpferischen Meisters etwas zu leisten außerstande wäre. Darum waren auch, wie man heutzutage wohl allgemein annimmt, schon von den frühesten Zeiten des Holzschnittes an Zeichner und Holzschneider nicht identisch; jener zeichnete mit der Feder ebenso auf das Holz wie sonst auf das Papier und dieser war ein geschickter Reproduzent, dem selbst entweder die Fähigkeit oder das Bedürfnis abging zu erfinden, zu entwerfen. Gleichwohl bedingte auch der Holzschnitt, namentlich im Anfang, eine bestimmte Zeichentechnik. Die ältesten Holzschnitte bestehen vor allem aus Konturen. Die Innenzeichnung ist überaus spärlich, eine Modellierung durch Schraffen, die dem Holzschneider unendlich viel schwerer als dem Stecher fallen, gibt es überhaupt noch nicht. Auf den Abdrucken waren die Umrißlinien bestimmt, mit Farbe ausgefüllt zu werden.

Zeichnungen nun, die ganz in dieser simpeln Technik gehalten sind, gibt es wohl. Sie verraten deutlich eine Hand, die für den Holzschnitt zu zeichnen gewohnt war. Charakteristische Beispiele solcher Zeichnungen — Holzschneiderzeichnungen kann man sie nicht heißen, Zeichnungen von Künstlern, die für den Holzschnitt arbeiteten, wäre freilich die richtige, aber allzu umständliche Benennung — sind die Illustrationen einer in der Hofbibliothek aufbewahrten deutschen Papierhandschrift. Das Gedicht, das sie enthält, ist Liutwins, der vermutlich ein Österreicher war, zu Beginn des

[1] Die freundliche Mitteilung dieser Abzüge verdanke ich Theodor Hampe.
[2] l. c., S. 36ff., Abb. 2 auf S. 38.

XIV. Jahrhunderts entstandenes deutsches Gedicht «Adam und Eva».[1] Die Handschrift der Hofbibliothek (Cod. 2980) ist etwa um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden. Von ihren mit der Feder gezeichneten und dann kolorierten Illustrationen ist die auf fol. 23 r abgebildet (Taf. XXXIX, 1). Sie stellt laut Rubrica dar, «Wie Adam hacken vnd eua spynnen müstent vmb das sü das gebott gottes übergangen hettent». Diese Illustration wirkt genau so wie ein gleichzeitiger illuminierter Holzschnitt, ein Eindruck, der nicht so sehr durch das in beiden Fällen mit denselben Farben erzeugte Kolorit als vielmehr durch den Stil der Zeichnung hervorgerufen wird. Es erscheint völlig klar, daß der unbekannte Künstler gewohnt war, für den Holzschnitt zu zeichnen.

Auch noch im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts, das wegen der Arbeiten Dürers und seines Kreises für die Holzschnittwerke Kaiser Maximilians I. wohl als die Blütezeit des damals bereits durch die hochentwickelte Schraffentechnik des gleichzeitigen Kupferstiches beeinflußten deutschen Holzschnittes angesehen werden darf, kennt man den klaren Strichlagen gewisser deutscher Federzeichnungen deutlich an, daß ihre Autoren hauptsächlich für den Holzschnitt zu zeichnen pflegten.

Der italienische Chiaroscuro-Holzschnitt steht bereits am entgegengesetzten Ende der technischen Entwicklung: anstatt daß sich die Zeichnung seinen Forderungen anpaßt, trachtet er sie täuschend nachzuahmen, mit ihr gewissermaßen zu konkurrieren, und tut so bereits das, wozu der Kupferstich erst im XVIII. Jahrhundert gelangt ist. Freilich erreicht er sein Ziel auf völlig einwandfreie, ja mustergiltige Weise.

Wie wenig Rücksicht die Technik des Entwurfes auf die der Reproduktion zu nehmen braucht, hat diese nur eine virtuosenmäßige Höhe erreicht, beweist der Tonholzschnitt, wie er etwa in den achtziger Jahren des XIX. Jahrhunderts blühte. Da wurde ein Aquarell oder Guache auf das Holz photographiert und so geschnitten oder richtiger gesagt gestochen, daß man die einzelnen Pinselstriche zu sehen vermeinte.

Ganz anders als beim Holzschnitt verhält es sich mit der Technik des Kupferstiches. Im Gegensatz zum schneidenden Messer schafft der grabende Stichel Positives. Aus der Linie, die er in die Kupferplatte eingefurcht hat, wird unmittelbar gedruckt, sie erscheint auf dem Drucke als Zeichnung. Eine ganze, selbständige Manipulation, die beim Holzschnitt darin besteht, unter sorgfältigster Wahrung der Zeichnung den Grund wegzuschaffen, entfällt. Wie große Geschicklichkeit und Gewissenhaftigkeit dieses Tun aber auch erfordert, so ist es doch, wie wir bereits festgestellt haben, im Grunde genommen rein mechanisch und wird daher gerne einer zweiten Hand überlassen. Die Vorzeichnung auf der Kupferplatte mit einem anderen Instrument als etwa der ritzenden Nadel, sagen wir z. B. der Feder oder dem Pinsel, auf dem glatten Metall an sich nicht ohneweiters möglich, wird von dem Stecher durchaus erspart. Was beim Holzschnitt vorzeichnende Feder und wegschneidendes Messer nacheinander hervorbringen müssen, das schafft beim Kupferstich der Stichel auf einmal. So ist es nur natürlich, daß die Hand, die ihn, und zwar auf ebenso behutsame wie mühevolle Weise zu lenken gewohnt ist, jene Strichführung, zu der sie der Kampf mit dem zähen Kupfer gewissermaßen gezwungen hat, auch dann nicht verleugnet, wenn sie mit Stift oder Feder oder Pinsel auf Papier arbeitet. Das Wort Stecherzeichnung drückt demnach, wie schon das knappe Kompositum im Widerspiel zu der langatmigen Umschreibung: Zeichnung eines für den Holzschnitt arbeitenden Künstlers erkennen läßt, eine unmittelbare Beziehung der Zeichnung zur Haupttätigkeit ihres Autors aus. Das Charakteristische einer Stecherzeichnung besteht, wie gesagt, darin, daß sie, selbst mit dem Pinsel und auf Papier ausgeführt, die Sticheltechnik nicht verleugnen kann. Unzählige mißglückte Versuche müssen vorangegangen sein, bis der Künstler des Stichels vollständig Herr, bis ihm jene Strichführung, durch die der Stichel seine stärkste Wirkung erzielt, durchaus selbstverständlich geworden, sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen ist. Dieser langen strengen Schulung können sich dann Hand und Auge nicht mehr entwöhnen und arbeiten mit Stift und Feder und Pinsel auf Papier unwillkürlich, wenigstens im Hinblick

[1] Vgl. Josef Seemüller, Deutsche Poesie vom Ende des XIII. bis in den Beginn des XVI. Jahrhunderts, in der vom Altertumsverein zu Wien herausgegebenen Geschichte der Stadt Wien, III. Bd., 1. Hälfte (Wien 1907), S. 9.

1.

2.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

1. Holzschnittmäßige Zeichnung zu Liutwins Gedicht «Adam und Eva». Cod. 2980 (Mitte des XV. Jahrhunderts).

2. Kupferstichmäßige Zeichnung zum Roman «Apollonius von Tyrland». Cod. 2886 (sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts).

Beide Manuskripte in Wien, k. k. Hofbibliothek.

auf den Eindruck, den die schließlich vollendete Zeichnung hervorruft, ganz ebenso wie mit dem Stichel auf der Kupferplatte. Für den Holzschnitt kann schließlich und endlich jeder arbeiten, der mit der Feder zu zeichnen versteht.

Jene Sticheltechnik aber, die das halbwegs geübte Auge aus jeder Stecherzeichnung herauszufühlen vermag, war zu verschiedenen Zeiten äußerst verschieden. Sprechen wir schlechthin von kupferstichmäßiger Technik, so meinen wir freilich, ohne uns auf feinere Unterschiede einzulassen, jene Technik, wie sie etwa seit der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts durch die großen deutschen, niederländischen und italienischen Stecher geschaffen wurde. Wir denken vor allem an jenes feine dichte Netz von Linien, das über die ganze Darstellung gebreitet ist, woraus diese, sieht man schärfer zu, eigentlich überhaupt erst besteht. Die zahllosen parallelen Linien, kräftig anschwellend und haardünn verlaufend, einfach eine neben der anderen gezogen oder in zwei, in mehreren Schichten übereinandergelegt und sich gegenseitig unter verschiedenen Winkeln kreuzend, sich den Formen anschmiegend oder richtiger gesagt durch Modellierung diese überhaupt erst schaffend, die Oberflächen der dargestellten Wesen und Dinge charakterisierend, — dieses ausgedehnte und komplizierte Schraffensystem schwebt uns zunächst vor, suchen wir uns den Begriff der Sticheltechnik deutlich zu machen.

Nun muß hier aber gleich gesagt werden, daß der früheste Kupferstich sowohl in Deutschland als auch in Italien (jenseit und diesseit der Alpen hat er sich nämlich auch in dieser Hinsicht nicht ganz gleich entwickelt) das Wesentliche jener Technik, die völlig ausgebildete Schraffe, nicht kennt. Seit wann gibt es denn aber überhaupt eine Schraffierung? Diese ist ja durchaus nicht etwas von vorneherein Selbstverständliches, sondern eine Konvention, und zwar eine viel weniger einfache und natürliche als etwa der Kontur, der sich auf den Zeichnungen aller Zeiten und Völker findet, während die Schraffe z. B. in der asiatischen Malerei von altersher bis auf den heutigen Tag unbekannt ist. Sie kommt aber auch in der ägyptischen Kunst nicht vor, ja selbst der antiken ist sie fremd.

Fragt man sich nun nach den Faktoren, die am Zustandekommen der Schraffe in der abendländischen Kunst des späten Mittelalters mitgewirkt haben, so wird sich darüber ungefähr folgendes anführen lassen. Die Schraffe entsteht, wenn das Bedürfnis nach Körperlichkeit, nach plastischer Durchbildung vorhanden ist und dieses Trachten lediglich mithilfe von Linien befriedigt werden muß. Die Farblosigkeit wird hiebei ebenso Folge wie Voraussetzung sein und auch den Zeicheninstrumenten kann hiebei bloß eine sekundäre Wichtigkeit zugebilligt werden.

Daß Zeicheninstrumente, die ihrer Natur nach bloß Linien schaffen können, für sich allein noch nicht die Schraffe erzeugen müssen, dafür gibt es mannigfaltige Belege. So hat z. B. der Stichel, der bereits die feinen Umrißzeichnungen in die etruskischen Spiegel und Cisten eingegraben hat, noch keine Schraffen hervorgebracht. Auch die Feder, die freilich wegen des leichten Ineinanderfließens der noch nicht trockenen ersten Linie mit der sie kreuzenden zweiten zur Schraffierung durchaus nicht so prädestiniert erscheint wie etwa der Stichel oder der Silberstift, hat lange schon gezeichnet, ehe sie sich der Schraffe zu bedienen anfängt. So ermangeln z. B. die Federzeichnungen auf ägyptischen Papyrusrollen ebenso der Schraffe wie die in abendländischen Manuskripten des XII. und XIII. Jahrhunderts. Die zarten parallelen Striche, mit denen etwa in dem im Wiener Hofmuseum aufbewahrten Fragment des Totenbuches des königlichen Schreibers Chonsu-i aus dem Anfang der Ptolemäerzeit die Haare angegeben sind, kommen hier natürlich nicht in Betracht, weil es sich dabei nur um Unterscheidung von Helligkeits- und Dunkelheitswerten, keinesfalls aber um Modellierung handelt. Ansätze zur modellierenden Schraffe sind freilich bereits auf Federzeichnungen der karolingischen Zeit zu konstatieren. Ich nenne nur die Illustrationen des Utrecht-Psalters, der in den zwanziger oder dreißiger Jahren des IX. Jahrhunderts in der Rheimser Schreibschule entstanden ist.[1] Wenn aber einerseits auf den Federzeichnungen des Utrecht-Psalters mehr geschummert als schraffiert ist oder auf eine an gleich-

[1] Adolf Goldschmidt, Der Utrecht-Psalter, im Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), 156 ff., und Paul Durrieu, L'origine du psautier d'Utrecht, in den Mélanges Julien Havet, Paris 1895, p. 639 ss.

zeitige chinesische oder japanische Pinselzeichnungen gemahnende Art[1] die Konturen auf der Schattenseite oft auch mit mehrfachem Striche dick gezogen sind,[2] so ist andererseits wieder diesen Zeichnungen, mögen sie nun Originale oder, was wahrscheinlicher ist, Kopien nach einer antiken Vorlage sein,[3] die von der hochentwickelten Malerei des späten klassischen Altertums überkommene Tendenz, plastisch zu gestalten, wenn auch als Rudiment durchaus nicht abzusprechen. Dieses Streben nach Körperlichkeit in der Fläche, das z. B. der bloß dekorative Ziele im Auge habenden asiatischen Malerei bis auf den heutigen Tag fremd geblieben ist,[4] hat sich aber auch in der abendländischen Malerei der folgenden Jahrhunderte bekanntlich verloren. Federzeichnungen, wie z. B. die in der deutschen Handschrift des XII. Jahrhunderts, die des Pfaffen Konrad Bearbeitung des Rolandliedes enthält, auf der Heidelberger Universitätsbibliothek, mögen als Belege hiefür dienen.[5] Im hohen Mittelalter, zur Zeit, als der Flächenstil herrschte, ist aber gleichwohl, und zwar wieder auf Federzeichnungen, ein anderer Keim der Schraffe zu erkennen. Ich meine jene Vervielfachungen der Innenlinien bei Gewandfiguren, wie sie etwa, um bloß ein Beispiel anzuführen, auf den Federzeichnungen in den Kommentarien zur Apokalypse, einer englischen Handschrift aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, vorkommen.[6] Doch bleibt hier das Bestreben zu modellieren noch ganz im Hintergrund, jene Linien sind bloß als Schnörkel, als verlegen und verständnislos schmückende Zutaten aufzufassen. Der Faltenwurf der antiken Vorlagen, immer und immer wieder ohne die Unterstützung der lebendigen Anschauung kopiert, ward längst nicht mehr verstanden und die besprochenen Vervielfältigungen der Innenlinien sollten gewissermaßen als Bemäntelung dieses dunkel gefühlten Unvermögens dienen. Doch sind jene gestreckten Parallelen unzweifelhaft die Ahnen der langhin laufenden Taillen, wie sie meines Wissens erst durch Martin Schongauer in den Kupferstich eingeführt und später dann durch Agostino Carracci mit solchem Virtuosentum ausgebildet wurden.

Über den Zusammenhang von Farblosigkeit und Schraffe wird sich etwa folgendes sagen lassen: Je reicher sich auf Zeichnungen oder Bilddrucken die modellierende Schraffierung entwickelt, desto gründlicher verschwindet die Illuminierung. Beim Holzschnitt, der, wie wir wissen, schon aus technischen Gründen für die Schraffierung sehr lang, bis ans Ende des XV. Jahrhunderts, unzugänglich bleibt, hält sich die Illuminierung länger als beim jüngeren Kupferstich, bei dem sie eigentlich nie eine nennenswerte Rolle spielt. Interessant ist, daß die Farbe, wenn sie sich in späterer Zeit wieder des Holzschnittes und Kupferstiches zu bemächtigen sucht, dann die Schraffe vollständig verdrängt und nur mit Flächen oder Tönen arbeitet. Ich erinnere bloß an die italienischen Chiaroscuro- und die japanischen Farbholzschnitte und an die farbigen Punktierstiche, Schab- und Aquatintablätter. Daß die Schraffe gerade in der Schwarz-Weiß-Kunst zu solcher Bedeutung gediehen ist und daß diese im XVI. und XVII. Jahrhundert gerade durch die germanischen Völker Mitteleuropas zu ihrer höchsten Blüte gebracht worden ist, dürfte neben anderen Umständen z. B. der Erfindung des Buchdruckes, dem äußeren Zwang und inneren Drang zu intimerem Kunstschaffen und Genießen, gewiß auch der Tatsache zugeschrieben werden, daß der Farbensinn der nordischen Völker, wenn nicht ein ärmerer, so doch ein gedämpfterer ist als der der romanischen, die im Süden unseres Weltteiles sitzen.

Der wichtigste Faktor beim Zustandekommen der ausgebildeten Schraffe ist aber unstreitig das im XIV. Jahrhundert in der Malerei zuerst Italiens und dann der übrigen Länder Europas zutage

[1] Von einer «allure caricaturale et presque japonaise» der Figuren spricht, wie ich nachträglich sehe, M. Paul Leprieur in der von M. André Michel herausgegebenen Histoire de l'Art, T. I, 1 (Paris 1905), p. 363.

[2] Über die verschiedenen Hände J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Bd. I, Heft 3: Abendländische Psalterillustration. Der Utrecht-Psalter, Helsingfors 1900, S. 316 ff.

[3] Dafür setzt sich Adolf Goldschmidt ein: Der Albani-Psalter in Hildesheim, Berlin 1895.

[4] Vgl. über die Wesensverschiedenheit der europäischen und asiatischen Malerei die geistvollen und lehrreichen Ausführungen Laurence Binyons in seinem Werk: Painting in the far East, London 1908.

[5] Vier Lichtdrucke nach den Illustrationen des Manuskriptes auf Tafel 10 in A. v. Oechelhäusers Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Heidelberg I (1887), Text S. 56 ff.

[6] Vgl. die Publikation des Burlington Fine Arts Club über die Exhibition of illuminated manuscripts, London 1908, Pl. 25, Nr. 20.

tretende Bestreben nach Körperlichkeit und Raumwirkung.[1] Erst im Verein mit diesem Bestreben oder, besser gesagt, erst unter dessen Antrieb konnten die Neigung zur Monochromie und die Nötigung, eine ausführlichere Innenzeichnung bloß mithilfe von Linien zu erzeugen, das Zustandekommen der ausgebildeten, d. i. der modellierenden Schraffe herbeiführen. Auf Illustrationen von Handschriften[2] der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts läßt sich dieser Prozeß, der freilich erst mit der Erfindung des Kupferstiches, sagen wir in den dreißiger Jahren des XV. Jahrhunderts, seinen Höhepunkt erreicht hat, gut beobachten.

Pinsel und Feder werden noch im XV. Jahrhundert durch härtere und spitzere Werkzeuge verdrängt, mit denen in Italien, in den Niederlanden und in Deutschland auf grundiertem Papier und glattem Metall gezeichnet zu werden pflegt, durch den Stichel und den Silberstift, und zwar hat dieser bei Giotto, Jan van Eyck und Dürer sicherlich viel spitzer ausgesehen als etwa der, den Josef Meder als Beigabe zu seinem «Büchlein vom Silbersteft»[3] nach einem der wenigen erhaltenen Exemplare hat nachbilden lassen. Mit dem Spitzstichel aber, dem dereinst die Schraffe ihre häufigste Anwendung und höchste Vollendung zu danken haben sollte, werden, wie wir an den niellierten Gravierungen der Goldkästchen im Besitze der Wiener kaiserlichen Schatzkammer und des Schatzes im St. Veitsdome zu Prag gesehen haben, bereits um 1370 tastende Ansätze zur modellierenden Schraffierung gemacht.

Sieht man nun die Kupferstichinkunabeln selbst, deutsche und italienische, auf die Schraffierung hin an, so verwirrt zunächst die große Verschiedenartigkeit der Manieren, in denen zu jener Zeit des Suchens und Probierens diesseits und jenseits der Alpen gearbeitet wurde. Bei genauerem Zusehen aber scheinen sich mir vom Grunde jener Mannigfaltigkeit zwei Methoden ablösen zu lassen, die gleicherweise in Deutschland und in Italien geübt wurden. Die eine begleitet mit kurzen, zarten, rasch anschwellenden und rasch sich verdünnenden, in spitzen Winkeln gekreuzten Strichelchen die ziemlich dicken Konturen. Die auf diese Art gearbeiteten Blätter, deren durch das viele unbedruckte Papier bestimmte Gesamtwirkung noch ungemein hell ist, sehen in einer gewissen Entfernung so aus, als ob die Linien, mit denen Umriß und Innenzeichnung angegeben sind, durch einen knapp daran aufgetragenen schmalen schwachen Pinselton gehoben werden sollen. Die andere Methode, deren Blätter eine bedeutend weniger helle Gesamtwirkung haben, arbeitet schon mit längeren Schraffen, die freilich, absolut genommen, noch immer nicht sehr lang und wiederum gerade sind. Sie sind dicht und sorgfältig parallel nebeneinander gesetzt, jede einzelne Linie ist ziemlich dick, und zwar gleichmäßig dick, Kreuzschraffen kommen hier nicht nur ebenfalls vor, sondern die übereinandergelegten Schraffenschichten schneiden eine die andere bereits sogar in etwas steileren Winkeln. Abermals sitzt die Schraffierung an den Linien der Innenzeichnung, vor allem aber an den Umrissen. Charakteristisch für diese zweite Methode scheint mir, zu sein, daß sie die Schraffenpartien nicht nur innerhalb sondern auch außerhalb der Konturen anbringt, wodurch ein auffallendes, oft recht unmotiviertes Relief erzeugt wird. Daraus, daß letztere Methode, wie übrigens schon erwähnt, in einem gewissen Zusammenhang mit der Technik der Gravierungen auf den früher besprochenen Reliquiaren Karls IV. steht, glaube ich das Recht ableiten zu dürfen, sie die Methode der Goldschmiede zu nennen. Im Gegensatz zu ihr heiße ich die andere die Methode der Maler. Daß beide Methoden ineinander übergehen und sich gegenseitig ergänzen, brauche ich wohl ebensowenig zu betonen, wie daß diese ganze Unterscheidung cum grano salis aufgenommen werden will.

Ich führe in folgendem für die Maler- und für die Goldschmiedemethode Beispiele sowohl deutscher als auch italienischer Stiche an und verweise der Bequemlichkeit halber auf die leicht zugänglichen Abbildungen in Geisbergs Anfängen des deutschen Kupferstiches und Hinds Catalogue of early Italian engravings (Lichtdrucke des Textbandes). Was die italienischen Stiche betrifft, so sei aus-

[1] Vgl. Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, in diesem Jahrbuch XXII (1901), 111.

[2] Vgl. z. B. die Abbildung einer solchen Illustration aus einer süddeutschen, vielleicht Salzburger Armenbibel bei Hans Tietze, Die illuminierten Handschriften in Salzburg (II. Bd. des beschreibenden Verzeichnisses der illuminierten Handschriften in Österreich, herausgegeben von Franz Wickhoff), Leipzig 1905, S. 10f., Taf. II und Fig. 5.

[3] Wien 1909.

drücklich hervorgehoben, daß sämtliche von mir gewählten Beispiele der feinen Manier angehören, sich also meine Unterscheidung in Maler- und Goldschmiedestiche mit der Kolloffs in Stiche der feinen und der breiten Manier nicht deckt.

Malermethode auf deutschen Stichen: Der Meister von 1472 nach dem Meister der Spielkarten: Maria mit dem Kinde und einem Engel (Geisberg, Tafel 8, rechts), der Meister von 1446: Kreuztragung (Geisberg, Tafel 12, oben), der Meister des Todes Mariä: der hl. Hieronymus in der Zelle (Geisberg, Tafel 18, unten), der Meister des Kalvarienberges: Gefangennahme Christi (Geisberg, Tafel 19).

Goldschmiedemethode auf deutschen Stichen: Der Meister von 1462: die satirische Darstellung der Weibesmacht (Geisberg, Tafel 9), Kopie nach dem Meister des Kalvarienberges: St. Georgs Kampf mit dem Drachen (Geisberg, Tafel 20).

Malermethode auf italienischen Stichen: Finiguerra-Schule: verschiedene wilde Tiere, jagend und kämpfend (Hind, Plate VIII), Finiguerra-Schule: Kreuzweg und Kreuzigung (Hind, Plate IX).

Goldschmiedemethode auf italienischen Stichen: Der Meister der größeren Wiener Passion: der büßende hl. Hieronymus (Hind, Plate IV).

Außer diesen zwei Methoden, die beide, wie ich zu zeigen versucht habe, annäherungsweise gleich sowohl diesseits als auch jenseits der Alpen angewendet werden, gibt es, glaube ich, in Deutschland und in Italien je eine Schraffierungstechnik, die jedem der beiden Länder eigentümlich ist. In Deutschland ist es die Methode, die bereits auf den vollendetsten Arbeiten des Spielkartenmeisters deutlich zum Ausdruck kommt und sich noch, wenn auch nicht mehr ungemischt, beim Meister E S findet. Ihr charakteristisches Merkmal sind die kurzen Strichelchen, geraden Beistrichen ähnlich, einmal dicker, das anderemal dünner, hier enger, dort lockerer, bald ganz parallel, bald etwas zueinander geneigt gezogen, niemals aber sich gegenseitig kreuzend. Diese Strichelchen wissen bereits zu modellieren, und zwar auf eine delikate und malerische Art. Bedienen sich dieser Methode die italienischen Stecher nicht, so ist dafür wieder bei ihnen eine andere in Gebrauch, die den deutschen fremd bleibt. Diese besteht vor allem aus jenen viel derberen und viel längeren geraden Strichen, die auf den Drucken von rechts oben nach links unten gezogen erscheinen, ziemlich parallel sind, bald enger beisammen, bald weiter auseinander stehen, niemals aber in Kreuzlagen angeordnet sind und, alles in allem genommen, Kolloffs breiter Manier entsprechen. Auf den Alessio Baldovinetti nahestehenden Blättern mit dem Leben Mariä und Christi (Hind, Catalogue, B. I. 1—15) und den Triumphen des Petrarca (ebenda, B. II. 1—6) ist diese Methode ebenso zu beobachten wie auf den Stichen Antonio Pollajuolos und Andrea Mantegnas. Gleich ihrem deutschen Widerspiel trachtet auch diese Manier zu modellieren, und zwar gelingt ihr dies auf eine mehr in die Augen springende Weise, als dies bei der deutschen der Fall ist. Doch vermögen die längeren geraden Striche im Gegensatz zu den kurzen zarten Strichelchen der deutschen Methode weniger gut zu runden und das infolge der drastischeren Schlagschatten stärker hervortretende Relief sieht wie abgeplattet aus, etwa wie die Reliefs aus der Reife- und Spätzeit Donatellos.

Wie sich für die deutsche Schraffiermethode Parallelen auf niederländischen und deutschen Feder- und Silberstiftzeichnungen nachweisen lassen, so findet sich die italienische Schraffiermethode tale quale auf florentinischen Zeichnungen; nur laufen da die Schraffen im Gegensatz zu denen auf den Drucken und in Übereinstimmung mit denen auf den Platten von links oben nach rechts unten, bloß die Zeichnungen des Linkshänders Leonardo zeigen die Schraffen von rechts oben nach links unten.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß sich der Stichel, mit dem die deutschen Meister des XV. Jahrhunderts gearbeitet haben, von dem noch heute üblichen nur wenig unterschieden hat. Daß der Spitzstichel, dessen schräger Querschnitt vorne ein Dreieck oder ein Trapez bildet und der mit dem Ballen der Hand vorwärts geschoben wird, schon im XIV. Jahrhundert den Goldschmieden vertraut war, haben wir früher gesehen. Die italienischen Stiche der breiten Manier sind unzweifelhaft gleichfalls mit solchen Sticheln geschaffen worden. Jene beistrichähnlichen Schraffen der zuletzt besprochenen Inkunabeln des deutschen Kupferstiches aber sind gewiß nicht mit dem Stichel hervorgebracht sondern

mit einer Nadel, die unserer Radiernadel oder Schneidenadel ähnlich gewesen sein wird.[1] Dieser aus der Technik gefolgerte Unterschied der Instrumente bei italienischen und deutschen Stechern während des XV. Jahrhunderts — ich möchte ihn dahin präzisieren, daß man sich jenseits der Alpen fast ausschließlich des Stichels bedient, während in Deutschland die Nadel dem Stichel Konkurrenz macht, ja ihn zeitweilig ganz zu verdrängen scheint, — dieser Unterschied der Instrumente scheint meine Hypothese, daß von den beiden Italien und Deutschland eigentümlichen Methoden die eine die Ausbildung der Malermethode, die andere die der Goldschmiedemethode ist, noch zu stützen.

Seit dem Auftreten Martin Schongauers ist die Technik des deutschen Kupferstiches für Italien vorbildlich. Schon der Meister E S verwendet neben den kurzen zarten Strichelchen, die er übrigens nach Bedarf auch schon streckt und verdickt, lange, tiefgegrabene Parallelschraffen, besonders im Schatten auf ebenen Flächen. Auch die Kreuzschraffe weiß er bereits ausgiebig zu verwerten. Schongauer reduziert den Vorrat an jenen Strichelchen auf ein Minimum, er arbeitet vorwiegend mit langen, allmählich anschwellenden und allmählich wieder dünner werdenden parallelen Taillen, die er in den Schatten stärker zieht und öfter kreuzt. Seine größte Neuerung aber scheint mir darin zu bestehen, daß bei ihm jenes dichte und ausgedehnte Netzwerk von Linien bereits vollkommen schmiegsam geworden ist, daß es ganz mit der Form geht, diese in all ihrer Mannigfaltigkeit eigentlich erst schafft. Der Linienkomplex, der dann durch Albrecht Dürer, Marc Anton und Lucas van Leyden zu jenem typischen Schraffensystem weiter entwickelt werden sollte, von dem früher die Rede war, findet sich in allem Wesentlichen ausgebildet oder doch vorbereitet schon auf den Stichen des Meisters von Colmar.

Stecherzeichnungen nun aus der Frühzeit des Kupferstiches nachzuweisen, ist darum so schwierig, weil damals dessen Technik, wie wir gesehen haben, noch so verschiedenartig und auch noch so unselbständig war, daß eher sie es war, die sich nach der bestehenden Technik der Feder- und Silberstiftzeichnungen richtete, als daß umgekehrt jene auf diese bestimmenden Einfluß ausgeübt hätte. Doch gibt es deutsche Zeichnungen aus der in Rede stehenden Periode, deren Technik mit der gewisser gleichzeitiger deutscher Stiche so enge verwandt ist, daß wenigstens die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen ist, sie rührten von Künstlern her, die den Stichel zu führen gewohnt waren. Ein gutes Beispiel solcher Zeichnungen bieten die mit der Feder ausgeführten Illustrationen in einem Manuskript der Wiener Hofbibliothek. Die Papierhandschrift (Cod. 2886) enthält den von dem im zweiten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts zu Wien nachweisbaren Heinrich von Neustadt gedichteten Roman Apollonius von Tyrland[2] und ist laut einem Vermerk am Schlusse in den sechziger Jahren des XV. Jahrhunderts geschrieben (die Einer der Jahreszahl sind weggerissen). Die hier (Taf. XXXIX, 2) gegebene Illustrationsprobe (Apollonius kämpft mit einem Drachen) zeigt ebenso wie die von Seemüller mitgeteilte (Tafel III) eine gewisse Übereinstimmung mit gleichzeitigen Kupferstichen, und zwar geradezu mit solchen des Meisters E S. Natürlich steht dieser turmhoch über dem Zeichner; trotzdem sind ihnen beiden aber nicht nur die überschlanken manieriert verdrehten Gestalten sondern auch die rieselnde, schummernde Schraffierung, die noch den größten Teil der Bildfläche weiß läßt, noch den Konturen das erste Recht einräumt, gemeinsam.

Ein anderes Beispiel einer Federzeichnung mit kupferstichähnlicher Technik bringt das Blatt mit der Muttergottes und dem hl. Paulus in Budapest (abgebildet in der Albertina-Publikation unter Nr. 580). Leo Baer ist zwar weder der Nachweis gelungen, daß der Meister der Spielkarten identisch mit Konrad Witz ist, noch der, daß die Zeichnung eine Arbeit des Spielkartenmeisters ist.[3] Richtig ist an seiner Beobachtung nur, daß die Technik jener Federzeichnung ungemeine Übereinstimmung mit der gewisser gleichzeitiger deutscher Stiche zeigt. Unter diesen wäre vielleicht der Christophorus des Meisters des Johannes Baptista zu nennen, weil sich auf diesem Stiche wie auf der Zeichnung die Eigen-

[1] Vgl. darüber auch Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog I (1908), 53.

[2] Cf. Seemüller, l. c., S. 9 ff.

[3] Eine Zeichnung des Meisters der Spielkarten, in Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet, Freiburg i. Br. 1906, S. 63 ff. — Vgl. dazu Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog, Textband I (Wien 1908), S. 68, Anm. 3, und Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches (Leipzig 1909), S. 28.

tümlichkeit der hellen Faltenkämme in den beschatteten Gewandpartien und die Verwendung punktartiger Strichlein zur Modellierung finden.[1]

Natürlich kommt es auch vor, daß ein und derselbe Künstler für den Holzschnitt zeichnet und zugleich selbst in Kupfer sticht. Wie die Rundfrage Flechsigs[2] und die Ausführungen Naumanns[3] in jüngster Zeit ergeben haben, ist dies bei dem Meister des Amsterdamer Kabinetts der Fall. Höchst interessant und lehrreich ist es da nun, die Holzschnitte des Künstlers (der Holzschneider, dessen Messer die Zeichnungen des Meisters anvertraut waren, hat damals wenig Innenzeichnung und noch weniger Schraffierung brauchen können) mit seinen Kaltnadelarbeiten zu vergleichen, bei denen er sicher sein konnte, daß der Abdruck auch der feinsten Nuance gerecht werden würde. Jedenfalls geht bei diesem Meister viel von seinem spezifischen Können, man möchte sagen: die Blume seiner Kunst verloren, wenn er für den Holzschnitt zeichnet. Doch gibt es Künstler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, von denen man sich schwer vorstellen könnte, daß sie sich auf beiden Gebieten betätigt haben. Man denke sich bloß den Meister E S als Zeichner für den Holzschnitt und den Zeichner der Holzschnitte der Hypnerotomachia als Kupferstecher tätig. Dürer ist es ja gelungen, auf beiden Gebieten gleich Hervorragendes zu leisten; doch ist hier zu sagen, daß eigentlich er es war, der die nicht zuletzt von ihm selbst so subtil und kompliziert ausgebildete Schraffenmanier des Kupferstiches auf den Holzschnitt übertrug, sie ihm gewissermaßen aufnötigte. Zur Erhärtung des Gesagten möge bloß an die einfache und natürliche Entstehung der Kreuzschraffen auf der Kupferplatte und an die schwierige und eigentlich widersinnige Art und Weise, wie sie der Holzschneider herstellen muß, erinnert werden. Wie Dürer, aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgewachsen, nicht nur die technisch sondern auch die gedanklich höheren Aufgaben stets dem Kupferstich zumutete und anvertraute, hat meisterhaft schon Wölfflin ausgeführt.[4] Daß Dürer auch dann, wenn er mit dem Pinsel arbeitete, oder besser gerade dann, wenn er es tat, den Kupferstecher nicht verleugnen konnte, beweist etwa das Bildnis des dreiundneunzigjährigen Antwerpners vom Jahre 1521 (L. 568), wo der Pinsel nicht anders denn ein Stichel geführt ist. Daß sich Dürer auf diese seine Zeichenweise etwas zugute tat, erhellt aus der wohl von ihm selbst dem Camerarius erzählten Anekdote von der Bewunderung des von ihm so hoch verehrten Gianbellin, als er diesem mit jedem beliebigen Pinsel haarscharfe Linien vorzog.

Fig. 36. Virgil Solis, Berittener Feldherr, Radierung.

[1] Vgl. dazu die bei Lehrs, l. c., mitgeteilte Meinung Daniel Burkhardts, der die Budapester Zeichnung in die Nähe des Baseler Meisters von 1445 versetzt.

[2] Cicerone II (1910), 71 ff. und 190 ff.

[3] Der Spiegel menschlicher Behaltnus und die Illustrationen des Hausbuchmeisters, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1910, Heft 126.

[4] Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Aufl., München 1908, passim.

Die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung besitzt zwar in ihrem berühmten Kunstbuch Albrecht Dürers Originalzeichnungen von seiner Hand, aber darunter keine, die als Typus der Stecherzeichnung ausgegeben werden könnte. Dafür aber finden sich in einem ihrer Klebebände Federzeichnungen nach Virgil Solis und vermutlich aus seiner Werkstatt und, auf Holz aufgezogen und eingerahmt, zwei ebenfalls mit der Feder gezeichnete Tondi des Johann Wierix und diese sowie jene können als typische Stecherzeichnungen gelten.

Die Zeichnungen der Solis-Werkstatt sind in einem Klebeband[1] unter Stichen und Radierungen aufbewahrt und bei flüchtiger Betrachtung können die mit der Feder ungemein präzis, aber auch recht trocken gezeichneten Darstellungen ganz leicht als Radierungen angesehen werden; so sehr hat der Strich der Feder, der doch im Anschwellen und Ausklingen um so viel mehr Elastizität besitzen konnte, die Art und Weise der Radiernadel angenommen. Die Blättchen seien im folgenden kurz verzeichnet:

1. Herkules und der nemeische Löwe. Mit dem bekannten Monogramm des Künstlers oder besser: seiner Werkstatt, den verschlungenen Buchstaben V und S, links oben signiert. 124 : 83 mm (S. 113, Nr. 282). Kopie nach P. 571.

2. Fechtender Mann im Zeitkostüm, mit Speer, nach rechts; vor ihm auf dem Boden Dussak und Bidenhänder. Signiert links oben. 123 : 81 mm. Auf das Blatt hat sich einst anscheinend eine andere Federzeichnung abgedruckt. Die Spuren, die darauf schließen lassen, rühren nicht von dem gegenüberstehenden Kupferstich her. (S. 113, Nr. 283.)

Beide Blättchen auf gemeinsamem Untersatze.

Fig. 37. Federzeichnung (der Werkstatt des Virgil Solis?). Kopie der Radierung Fig. 36. Wien, Hofmuseum.

3. König in antik gemeinter Rüstung, stehend, die Rechte auf den Schild gestützt, in der Linken eine Hellebarde haltend. Signiert links oben. 122 : 79 mm. Auf Untersatz. (S. 123, Nr. 301.)

4. Adam, an den Baum gelehnt, der links gedachten, aber nicht gezeichneten oder erhaltenen Eva den Apfel reichend. Signiert links oben. 124 : 78 mm. Auf Untersatz. (S. 123, Nr. 302.)

Kopie nach B. 5.

5. Leda, stehend, den an sie geschmiegten Schwan liebkosend. Signiert links oben. 123 : 73 mm. Auf Untersatz. (S. 124, Nr. 303.)

Kopie nach P. 565.

6. Stockfechter, wohl Gegenstück zu Nr. 2, nach links; auf dem Boden abermals Dussak und Bidenhänder. Signiert links oben. 126 : 84 mm. Auf Untersatz. (S. 124, Nr. 304.)

Kopie nach P. 575.

[1] Inv.-Nr. 6639: »Goldtschmiedt Arbet von aller lay, gaistlichen vnd weltlichen hostorien»(!), schon im Inventar von 1596 nachweisbar.

7. Landsknecht, nach rechts, mit der Linken eine Fahne schwingend. Signiert an der Seite rechts. 120 : 85 mm. Auf dem Blatte hat sich ein bißchen der Reiter von der gegenüberliegenden Seite (Nr. 9) abgedruckt (S. 125, Nr. 305).

8. Landsknecht, nach rechts, mit beiden Händen ein Feuerrohr haltend. Signiert links oben. 118 : 83 mm (S. 125, Nr. 306).

Beide Blättchen auf gemeinsamem Untersatze.

9. Feldherr, auf sich bäumendem Roß, nach rechts, in der Linken einen Schild, in der Rechten ein «Regiment» (?), auf dem Haupte ein Federbarett. Signiert rechts oben. 123 : 90 mm (S. 126, Nr. 307).

Fig. 38. Johann Wierix, Der Verrat des Judas. Stichmäßige Federzeichnung auf Pergament, datiert von 1599. Wien, Hofmuseum.

Kopie nach der hier abgebildeten Radierung (Figg. 36 u. 37).

10. Landsknechtspfeifer, spielend, von hinten, auf dem Rücken ein dreifaches Flötenfutteral. Signiert links oben. 123 : 74 mm. Auf dem Blatte hat sich ein wenig der Landsknecht mit dem Gewehr von der gegenüberliegenden Seite (Nr. 8) abgedruckt (S. 126, Nr. 308).

Beide Blätter auf gemeinsamem Untersatze.

11. Landsknecht, stehend, von vorne, in der Rechten eine Stange, die Linke hinter dem Rücken. Signiert links an der Seite. 123 : 78 mm. Auf dem Blatte hat sich der Trommler von der gegenüberliegenden Seite (Nr. 13) schwach abgedruckt (S. 127, Nr. 309).

12. Fama, nach rechts, in jeder Hand ein gewundenes Horn haltend. Signiert an der Seite rechts. 125 : 81 mm. Auf dem Blatte hat sich der schlafende Cupido von der gegenüberliegenden Seite (Nr. 14) leicht abgedruckt (S. 127, Nr. 310).

Kopie nach B. 217.

Beide Blätter auf gemeinsamem Untersatze.

13. Landsknechtstrommler, von vorne, trommelnd. Signiert links oben. 123 : 83 mm. Auf dem Blatte hat sich der stehende Landsknecht von der gegenüberliegenden Seite (Nr. 11) ein bißchen abgedruckt. Auf Untersatz (S. 128, Nr. 311).

14. Amor, auf einem Totenkopf schlafend. Signiert oben. 124 : 81 mm. Auf Untersatz (S. 128, Nr. 312).

Nach den ähnlichen Maßen und dem gleichen Papier, dessen Wasserzeichen aber nicht zu erkennen ist, zu urteilen, gehören die vierzehn Blättchen, wohl alle Kopien, aber von einer des Stechens kundigen Hand, sicherlich zusammen. Alle sind mit spitzer schwarzer Feder gezeichnet und mehr oder minder braunfleckig, am stärksten die ersten beiden.

Einen viel charakteristischeren Eindruck von der typischen Stecherzeichnung als die eben beschriebenen Arbeiten der Solis-Werkstatt aber rufen zwei mit der Feder auf Pergament gezeichnete

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Mit der Feder gezeichneter Stich von C. Kittensteyn (1622).

Wien, Hofmuseum.

Tondi von Johann Wierix hervor. Da hier auf verhältnismäßig kleinem Raume (die Durchmesser der beiden Blättchen betragen 102 und 103 mm) ziemlich viele Figuren unterzubringen waren, so konnte der Künstler sein Virtuosentum in der Handhabung der Feder, mit der er genau so scharf und sauber und glatt und unpersönlich wie mit dem Stichel arbeitet, ins beste Licht stellen. Die beiden Zeichnungen, die Geißelung Christi (Inv.-Nr. 5226) und den Verrat des Judas (Inv.-Nr. 5331, Fig. 38) darstellend, tragen, jene auf einem Steine links unten, diese auf einem Cartellino rechts unten die Signatur: «Johan Wiricx | Inuentor et | fecit 1599.»

Die beiden Zeichnungen gehören allem Anschein nach zu einer Serie, die sich im Inventar der Kunstsammlung Erzherzog Leopold Wilhelms von 1659 auf fol. 351', Nr. 171—177 und 179—181, verzeichnet findet.[1]

Wie sehr diese Arbeiten geschätzt waren, geht daraus hervor, daß in dem Verzeichnis der Handzeichnungen des Erzherzogs, wo die eben genannten Passionsszenen angeführt werden, auch noch folgende, wie es scheint, ganz ähnliche Arbeiten des Künstlers vorkommen: zwanzig kleine Federzeichnungen mit Darstellungen von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut in Ebenholzrahmen[2] und eine Federzeichnung auf Pergament, die Schande der Kallisto darstellend, ebenfalls in einem Ebenholzrahmen.[3]

Die beiden noch in der kunstindustriellen Sammlung erhaltenen Federzeichnungen des Johann Wierix sehen «wie gestochen» aus, ein Ausdruck, den man noch heutzutage besonders von der Schrift gebraucht. «Er schreibt wie gestochen», heißt es. Zur Zeit der Wierix blühten auch jene Schreibkünstler, wie Georg Bocskay, von dem die kunstindustrielle Sammlung zwei Schriftmusterbücher (Inv.-Nr. 975 und 5352) aufbewahrt. Daß auch eine «schöne» Schrift noch individuellen Charakter bewahren kann, wie dies bei den sorgfältigst geschriebenen Manuskripten des Mittelalters der Fall ist, davon wußte man zur Zeit Rudolfs II. längst nichts mehr, da technische Bravour höher galt als echte kernige Eigenart. Jene Schreibkünstler sannen bloß auf immer neue Schriftarten und ihr höchster Triumph war, wenn Zeilen, die sie mit der Hand geschrieben hatten, für gedruckt oder gestochen gehalten wurden.

Solche Schreibkunststücke leiten zu gezeichneten und gemalten Stichen über, die es darauf abgesehen haben, mit gedruckten verwechselt zu werden. Im Depot der kaiserlichen Gemäldegalerie befinden sich drei auf Bretter aufgezogene Federzeichnungen auf Papier, deren Autoren unzweifelhaft jene Illusion beabsichtigt haben. Heute, da sich das Schwarz des Farbstoffes in ein blasses Braun verwandelt hat, ist diese Täuschung ja nicht mehr vollkommen; trotzdem kann man dem Virtuosentum der Technik, das übrigens der Auswuchs einer ungemeinen, wenn auch frostigen Beherrschung des Handwerkes ist, eine gewisse Bewunderung nicht versagen. Das eine Blatt stellt im Dreiviertelprofil nach rechts das Brustbild eines bärtigen Greises dar, trägt die Signatur: «J. v. Velde fecit | anno 1623» und mißt 403 : 295 mm. Die zweite Tafel zeigt das Brustbild eines bartlosen älteren Mannes mit Mütze im Dreiviertelprofil nach links. Er hat den Mund offen und die Brauen hochgezogen, die linke Hand ist bis zum Kinn erhoben. Das Blatt ist rechts oben signiert und datiert: «C. Kittensteyn | fecit 1622» (die letzte Ziffer ist nicht mehr ganz deutlich) und mißt 402 : 291 mm (Taf. XL). Die dritte Zeichnung zeigt das Brustbild eines Mannes im Dreiviertelprofil nach rechts. Er hat verdrehte Augen, einen Schnurrbart und halblanges Haar, ein breitrandiger Hut bedeckt seinen Scheitel, die rechte Hand hält anscheinend eine Flöte. Dieses Blatt, das ungefähr 430 : 320 mm mißt, ist das schlechtest erhaltene von den dreien. Nicht nur, daß es großenteils, stellenweise sogar bis auf den Holzgrund abgerieben ist, läßt sich auch rechts oben eine alte, vielleicht schon vom Künstler selbst vorgenommene Überklebung konstatieren. Die Federn, mit denen der Hut ursprünglich geschmückt war, sind durch ein Papier ver-

[1] «Siben kleine rondte Stückhel in viereckheten, schwartz eben Leistlein von der Passion vnnsers Hernn. Mit der Feder gerissen von Johann Wiriex.» «Drey rondte Stuckhel von der Passion Christi; gehören zue denen vorgemelten bey No. 171.» In diesem Jahrbuch I (1883), II. Teil, S. CLX.

[2] L. c., Nr. 160.

[3] L. c., S. CLXI, Nr. 194.

deckt, auf das der Kontur des Hutes und der Hintergrund gezeichnet sind. Während die beiden ersten Blätter nur mit der Feder gezeichnet sind, ist bei dem letzten auf dem überklebenden Papier zur Zeichnung des Schattens am Hutrand auch der Pinsel verwendet worden. Die Linientechnik ist bei allen drei Zeichnungen aufs höchste ausgebildet und entspricht völlig der bei gleichzeitigen Kupferstichen üblichen. Auf den ersten beiden Blättern sind die Hintergründe mit dem Lineal schraffiert.

Jan van de Velde (1593 bis nach 1641), bezeichnenderweise der Sohn eines Kalligraphen, und Cornelis van Kittensteyn (in den zwanziger und dreißiger Jahren des XVII. Jahrhunderts zu Harlem nachweisbar) waren, was schon aus den beiden Zeichnungen allein zu erschließen wäre, vor allem als Kupferstecher tätig.[1]

Merkwürdiger noch als diese mit der Feder gezeichneten sind die mit dem Pinsel gemalten Stiche. Derartige Bilder gehören vollends in die Klasse jener künstlerischen Arbeiten, an denen sich schon die Alten erfreut haben und bei denen es vor allem auf grobe Täuschung ankommt. Die Trauben des Zeuxis und der Vorhang des Parrhasios gehören ebenso hieher wie die von Plinius mit hohem Lobe bedachten musivischen Arbeiten des Sosos, die mit Erfolg auf den Boden gefallene Speisenreste und dergleichen vorzutäuschen versucht haben, und wie schließlich die ganze Panoramenmalerei der jüngsten Vergangenheit. Das XVII. Jahrhundert scheint an derlei Arbeiten, die wir heute geringschätzig als Kunststücke und Spielereien bezeichnen (auch die Kunst unserer Zeit hat ihren Zopf: das winzigste Bißchen Individualität muß heute nur allzu oft über den völligen Mangel an handwerklichem Können hinweghelfen), eine besondere Freude gehabt zu haben. So gibt es in Dresden ein Ölbild des hauptsächlich durch seine Schabblätter bekannten Wallerant Vaillant (1623—1677), das einen Briefhalter darstellt. Das Brett aus weichem Holz, das daran mit Nägeln befestigte rote Band, unter dem etliche Briefe mit deutlich lesbaren Schriften, eine Gänsefeder und ein Federmesser stecken, alles ist mit der unverkennbaren Absicht gemalt, für wirklich genommen zu werden.

Ganz denselben Zweck verfolgt ein Bild, das sich jetzt in der Sekundärgalerie der kaiserlichen Gemäldesammlung befindet und einen mit Siegelwachs an einem schwarzen Grunde befestigten Kupferstich darstellt (Taf. XLI). Der Stich zeigt im Oval auf einem Delphinenpaar eine Nereide und zwei Tritonen und, zu beiden Seiten diese Meereskavalkade begleitend, zwei Putten. Sein Maler ist Sebastian Stoßkopf, ein gebürtiger Straßburger, der bei Daniel Soriau in Hanau malen lernte und selbst wieder Sandrart in den Anfangsgründen des Zeichnens unterwies. Wie glänzend er gerade mit diesem gemalten Stiche jene Absicht zu täuschen, wenigstens bei dem allerhöchst Stehenden seiner Zeitgenossen erreicht hat, erzählt Sandrart in seiner Teutschen Academie[2] auf folgende hübsche Weise: Stoßkopf war, nachdem er Frankreich und Italien bereist und sich nachher wieder in Paris aufgehalten hatte, nach Straßburg zurückgekehrt, «allda er sehr viele schöne curiose Werke von stillstehenden Sachen, als Tafeln mit Confect, Pocalen, Gläsern, Früchten, Gold- und Silber-Geschirren, gemahlt, worinnen er fleissig gewesen, massen der hochberühmte Kunst-Vatter, und Hochgebohrne Reichs-Graf, Herr Hanss von Nassau (als welcher viel von diesen fürtreflichen Händen gehabt) Ihro Käyserl. Majest. Ferdinando dem Dritten zwey Tafeln Anno 1651. präsentirt, dern erste ein Körblein voll allerley ausgewaschener Trinkgeschirren, die in Wahrheit nicht netter noch fleissiger seyn könten; das andere war ein erdichtes Kupferstuck, einen Satyr und Nymphen in einer Landschaft vorstellend, scheinend, ob wäre es auf Papier, und mit Wachs auf eine Staffel befestigt, so vernünftig, daß Ihre Käyserl. Majest. Ferdinandus der Dritte, als deroselben ichs unterthänigst vorgehalten, mit der Hand das gemahlte Kupferstuck abnehmen wolte, bis sie endlichen selbst über dem Kunstreichen Betrug gelachet, und das Werk sehr gerühmet, anfolglich dero Kunst-Galleria in Prag einverleiben lassen. Dieses und dergleichen viel hat Stoßkopf, zu Lob seines Vaterlands, hinterlassen.»

[1] Auf die drei Blätter ward ich durch die Freunde Gustav Glück und Camillo List aufmerksam gemacht.

[2] Nürnberg 1675, S. 310. — Diese Stelle zitiert und die übrige Literatur zusammengestellt bei Theodor v. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, I. Halbband: Einleitung und Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie, Leipzig 1899, S. 167.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Gemalter Kupferstich von Sebastian Stoßkopf (XVII. Jahrhundert).

Wien. Hofmuseum.

Von der ganz ähnlichen Wirkung eines solchen gemalten Stiches berichtet der Präsident Charles de Brosses in seinen Lettres familières, die er in den Jahren 1739 und 1740 auf einer Reise durch Italien geschrieben hat. Er besichtigt in der Chartreuse von Villeneuve, im Languedoc, eine schwache Meile von Avignon, die Bildersammlung eines Geistlichen, der selbst Maler ist. Im Grunde eines Zimmers sieht er eine Staffelei, auf der eine unvollendete Ölkopie nach einem Poussin steht. Daneben liegen Palette und Pinsel. Darüber ist ein Stück Papier mit der Rötelstudie zu jenem Gemälde angeheftet, zur Seite hängt eine gestochene Landschaft von Le Clerc. Unten ist an die Staffelei ein kleineres Bild angelehnt, das dem Beschauer seine Rückseite zukehrt, in seinen Rahmen ist eine gestochene Landschaft von Perelle hineingesteckt. All das macht auf Herrn de Brosses so lange keinen besonderen Eindruck, bis er nicht die Zeichnung wegnehmen will und dabei zu seinem allergrößten Erstaunen gewahr wird, daß sie ebenso wie alles Übrige gemalt ist. Er befeuchtet sein Taschentuch und führt es über die Zeichnung, weil er nicht glauben kann, daß sie nicht mit dem Rötel gemacht ist, und kann sich schließlich nicht genug verwundern über die täuschende Art und Weise, wie der Eindruck des Plattenrandes auf den Stichen, die Verschiedenheit des Papierkornes der drei Blätter, die Manier der beiden Stecher, der Faden der Leinwand des umgewendeten Bildes, das Holz der Staffelei mit seinen Löchern gemalt sind. «Si j'étais en position d'avoir ce tableau, j'en donnerois volontiers dix milles francs», ruft er aus. Als Autor des Bildes nennt er einen Venezianer Antonio Forbera, der es 1686 gemalt habe.

Im Besitze der Frau Baronin Yella Podstatzky, geb. Gräfin Zierotin, auf Schloß Littenschitz in Mähren befinden sich vier Ölbilder, mit Siegellack aufgeklebte Kupferstiche darstellend und «Joannes de Libero fecit» bezeichnet.[1]

Kupferstiche wurden jedoch nicht bloß auf Leinwand und Papier sondern auch auf Stein nachgeahmt. So lernte ich in Wiener Privatbesitz einen Tisch kennen, auf dessen aus irgendeiner Steinmasse bestehende Platte verschiedene Stiche gezeichnet und gemalt und dann irgendwie fixiert waren. Die Arbeit war signiert: Wolfgang Hopp 1783. Ganz ähnliche Tischplatten gibt es auch in der erzbischöflichen Residenz zu Würzburg. Sie sind «Tarsella Vittoria Seyter 1759» bezeichnet.[2]

War oben von der Stecherzeichnung ausgegangen worden, auf die der zeichnende Kupferstecher unbewußt und unabsichtlich die Technik des Stichels überträgt, und wurden dann Zeichnungen und Gemälde behandelt, die in der Absicht angefertigt sind, Kupferstiche vorzutäuschen, so sollen nun zum Schlusse ganz kurz zwei Arten der dekorativen Architektur besprochen werden, die sich beide ganz bestimmte Techniken des Kupferstiches und des Holzschnittes zum Vorbilde genommen und auf das Material, mit dem sie arbeiten müssen, übertragen haben.

Die eine Art ist der namentlich in der italienischen Hochrenaissance so beliebte Fassadenschmuck des Sgraffitto. Dieses möge hier darum angeschlossen werden, weil es seinem Wesen nach eine Gravierung ist. Tatsächlich zeigen die italienischen Sgraffitti jener Periode ins Große übertragen die Linienführung des gleichzeitigen Kupferstiches, die bereits virtuosenhafte Schraffierung eines Agostino Carracci. Als schönstes Beispiel eines solchen wie ein riesiger Kupferstich wirkenden Sgraffitto sei der freilich arg zerstörte Fries am Palazzo Arroni in Spoleto angeführt, dessen Entwurf eine Lokaltradition dem Giulio Romano zuschreibt.

Bloß als Curiosum sei hier ein Stück im Depot der kaiserlichen Gemäldegalerie erwähnt, das eine dem Sgraffitto verwandte Technik zeigt. Auf ein Eichenbrett ist ein Gipsgrund aufgetragen und auf diesen unter einer Mennigfolie Blattgold. Diese Goldschichte wurde dann weiß überstrichen und in diese weiße Fläche die Zeichnung so eingekratzt, daß sie golden zum Vorschein kam. Die Darstellung ist recht rätselhaft. Unter einem an Bäumen befestigten Vorhang sitzen Mann und Frau. Der Mann, die Rechte auf dem Nacken der Frau, scheint diese küssen zu wollen. Die Frau hält auf ihrem Schoße ein Brett. Links bringt eine zweite Frau in einem Körbchen und auf einem Teller Obst. Links oben

[1] Das Wissen um diese Gemälde wie die Kenntnis der verwerteten Stelle bei de Brosses verdanke ich der Liebenswürdigkeit Gustav Glücks.

[2] Auf sie machte mich Hermann Julius Hermann gütigst aufmerksam.

auf einem Aste ein Vogel. Rechts unten auf dem Boden ein anderer, einem Kranich ähnlich. Die Frisuren der beiden Frauen, im Genick aufgebundene Zöpfe, und das Horn auf dem Schnabel des ersten Vogels scheinen auf ein exotisches Thema zu deuten. Die Arbeit mag dem Ende des XVI., eher wohl dem Beginn des XVII. Jahrhunderts angehören. Das Brett mißt 782 : 280 mm.[1]

Die andere Art architektonischer Dekoration ist jenes Fußbodenmosaik, das im großen die Wirkung eines Chiaroscuro-Holzschnittes macht. Das beste, ja vielleicht einzige Beispiel dafür sind jene Teile des berühmten Pavimento des Domes von Siena, die von Beccafumi geschaffen wurden, den Vasari den Verbesserer dieser Technik nennt. Hier natürlich besteht die technische Wesensverwandtschaft, wie sie bei Kupferstich und Sgrafitto festgestellt werden konnte, nicht; was beim Holzschnitt mittels Überdruckes verschiedenfarbiger Holzstöcke erzielt wird, kommt hier durch Aneinanderfügen verschiedenartiger Steinstücke zustande.[2]

II. Innere Beziehungen der graphischen Künste zu anderen Kunstzweigen.

Wir können uns kaum mehr die Photographie aus dem Kulturleben der Gegenwart wegdenken. Selbst wenn wir von der mikroskopischen Photographie und der Telephotographie und der Röntgenphotographie absehen und uns nur auf dasjenige Gebiet der Photographie beschränken, auf dem sie als Vorlage oder als Reproduktion mit der bildenden Kunst zu tun hat, so muß der Einfluß, den sie ausgeübt, die Umgestaltung, die sie vorgenommen hat, als ungeheuer bezeichnet werden. Wenn man aber die Erfindung des Segels für größer als die der Dampfschraube, die des Mühlrades für größer als die der Dynamomaschine, die der Schrift für größer als die des Buchdruckes ansieht, so wird man vielleicht auch geneigt sein, jene Umwälzung, die im XV. Jahrhundert, freilich in untrennbarem Zusammenhang mit der Erfindung des Typendruckes, von der des Bilddruckes hervorgerufen worden ist, für einschneidender und bedeutungsvoller zu halten als die Erfindung der Photographie und all der von ihr abhängigen Verfahren im XIX. Jahrhundert. Man denke nur, wo und wie vor dem Auftreten von Holzschnitt und Kupferstich der Mann aus dem Volke überhaupt ein Bild zu Gesicht bekommen hat: auf dem Altar, an der Kirchenwand, in den Kirchenfenstern, und wenn es vielleicht ein besonders günstiger Umstand wollte, in einem Klosterbuch, in das ihm etwa ein befreundeter Mönch einen Blick zu tun gnädig erlaubte. Nun aber flatterten auf einmal die mit Figuren bedruckten Blättchen zu Hunderten und Tausenden über das Land, konnten auf Märkten zu erschwinglichen Preisen erstanden werden und drangen so in die Häuser der Bürger und Bauern. So beschränkt uns auch heute der bloß aus Heiligenbildern und etlichen Moralien und Satyren bestehende Stoffkreis jener frühen Holzschnitte, so primitiv uns ihre Zeichnung, ihr Schnitt und ihre Bemalung vorkommen mögen (der kostspieligere und kompliziertere Kupferstich war von Anbeginn an mehr eine Kunst für die Vornehmen und Begüterten), so dürfen wir doch nicht vergessen, daß jene Blätter nicht nur die Vorstellung von der Außenwelt sondern auch die Sehfähigkeit schier ins Unendliche bereichert und gesteigert haben müssen. Der großen Menge muß erst damals «des Sehens selige Lust» aufgegangen sein. Bedeutete aber die Erfindung des Bilddruckes schon für die Allgemeinheit so viel, um wie viel mehr muß sie erst den Künstlern gewesen sein. Zuerst in Originalen und bald nachher auch in Reproduktionen lernten sie rasch und mühelos die Arbeiten anderer, vor allem ausländischer Künstler kennen, nach Deutschland drangen die Abbilder der wiedererstandenen großen Kunst des heidnischen Altertums und bald auch der im Anschluß an jene von den italienischen Zeitgenossen geschaffenen neuen Kunst herüber, die Italiener machten sich mit der liebevollen Gründlichkeit deutscher Naturbeobachtung und mit der diesseits der Alpen viel höher entwickelten Technik des Holzschnittes wie des Kupferstiches vertraut.

[1] Auch mit dieser Tafel haben mich die Freunde Gustav Glück und Camillo List liebenswürdigerweise bekannt gemacht.

[2] Vasari, ed. Milanesi, Bd. V (1880): Vita des Beccafumi, p. 645.

Von allem Anfang an waren Kupferstiche und Holzschnitte, beabsichtigt und unbeabsichtigt, Vorlagen für Arbeiten auf allen möglichen anderen Gebieten der Kunst, und zwar der Heimat wie der Fremde. «Für Gravierungen auf Schüsseln und Kannen, für den Lederschnitt auf Kästchen und Buchein-bänden, für Emaillierungen von Bechern und anderen Gefäßen, für das Modellieren von Ofenkacheln, für das Bemalen von Glasscheiben, für Schnitzereien in Buchs und Perlmutter, für gewebte Wandteppiche und Stickereien auf Kirchenparamenten, ja selbst für Gemälde größeren Umfangs in fürstlichen Schlössern oder für Altarbilder kleinerer Kirchen, mit denen man aus Sparsamkeitsrücksichten die berühmten Maler nicht betrauen mochte», für all diese Dinge ist nachzuweisen, daß sie nach frühen Stichen kopiert wurden. Doch bin ich mit Lehrs, der diese Zusammenstellung gibt,[1] nicht ganz derselben Meinung, wenn er sagt, daß «die Vervielfältigung eines Entwurfes, der vorbildlich für andere wirken konnte, einer der wesentlichsten wichtigsten Zwecke» gerade der frühen Kupferstiche war, von denen her die Entlehnungen genommen sind. In jener Frühzeit des Kupferstiches waren beabsichtigte Vorlagen doch wohl nur solche Stiche, die Entwürfe für das Goldschmiedehandwerk brachten; die übrigen wurden von kleineren Leuten, Künstlern und Handwerkern, denen alles andere leichter fiel als zu erfinden, einfach kopiert, ohne daß die Autoren erst lange um Erlaubnis gebeten worden wären, häufig wohl selbst in jenen Zeiten, da das geistige Eigentum noch nicht so ängstlich gehütet wurde wie heutzutage, recht sehr gegen den Willen der Autoren. Die italienischen Stiche, nach denen Dürer zeichnete, waren ebensowenig als Vorlagen gedacht wie die Holzschnitte seines Marienlebens, die Marc Anton in Kupfer stach. Freilich wurde durch Dürers Federzeichnungen niemand geschädigt, während die Nachstiche Marc Antons den Verkauf von Dürers Holzschnitten in Italien beeinträchtigten. Erst später wurden nicht nur für den Goldschmied sondern auch für alle möglichen anderen Zweige des Kunsthandwerkes Kupferstiche geschaffen, in der ausdrücklichen Absicht, daß sie als Vorlagen dienen sollten. Jeder Ornamentstichkatalog gibt darüber Aufschluß: zunächst alle Arten von Ornamenten, die für alle möglichen Zwecke verwertet werden konnten, dann Vorlagen für Sticker, Spitzenklöppler und Weber, für Tischler, Wagner, Schmiede, Schlosser, Plattner, Uhrmacher, Hafner, überhaupt für die Erzeugung von allerlei kirchlichem und weltlichem Geräte, für religiöse und profane Außen- und Innenarchitektur und für alle erdenklichen architektonischen Details, Schrift- und Zeichenvorlagen.

Die inneren Beziehungen von Kupferstich und Holzschnitt zu den übrigen Kunstzweigen erschöpfen sich aber nicht darin, daß Stiche und Holzschnitte die Vorlagen für alle möglichen Kunstgegenstände abgeben, sondern sie bestehen umgekehrt auch darin, daß die graphischen Künste, bekanntlich auch — wenngleich als Teil für das Ganze — die reproduzierenden genannt, sehr bald, nachdem sie überhaupt erfunden worden waren, alles irgendwie Interessante wiedergegeben und vervielfältigt haben, natürlich auch alle Arten von Kunstwerken. Abgelöst wurden sie hierin, freilich bis auf den heutigen Tag noch nicht vollständig, durch die Photographie und die photomechanischen Reproduktionsmethoden. Marc Anton ist wohl der erste, der systematisch Kunstwerke reproduziert hat; schon vor ihm aber wurden z. B. berühmte Reliquien oder besser gesagt: deren Behältnisse in primitiven Holzschnitten abgebildet. Von den Gegenständen der kaiserlichen Sammlung nun, nach denen es Kupferstich- oder Holzschnittreproduktionen gibt, sollen im zweiten Abschnitte dieses Teiles einige Beispiele angeführt werden.

Zuvor aber seien, nach Gruppen geordnet, Gegenstände vor allem der kunstindustriellen Sammlung des Kaiserhauses angeführt, die ganz oder zum Teile nach Kupferstichen gearbeitet wurden. Daß auch diese Aufzählung nur Beispiele bieten kann, liegt in der Natur der Sache. Zuerst werden die vertieften Nachbildungen, die Gravierungen, namhaft gemacht, weil diese ihrer Technik nach dem Kupferstich am nächsten stehen.

[1] Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog, I. Textband (Wien 1908), S. 22.

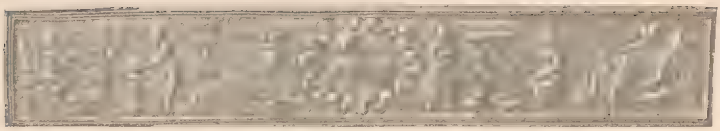


Fig. 39. Detail der in Silber getriebenen Einfassung einer Tischplatte aus Schillerspat. Kopie nach dem Stiche Franz Bruns B. 28. Wien, Hofmuseum.

A. Kopien nach Stichen.

1. Vertiefte Nachbildungen.

a. In Metall.

Was die Gravierungen in Metall betrifft, die nach Stichen kopiert sind, so braucht hier bloß auf bereits Gesagtes verwiesen zu werden: Die kreisrunde Platte mit Kaiser Maximilian I. zu Pferd ist nach Hans Burgkmairs Holzschnitt B. 32 kopiert, der Schmerzensmann auf dem rhombischen Beschlag des Gebetbuches Kaiser Ferdinands I. nach Dürers Kupferstich B. 20, zwei Darstellungen in dem gravierten Silberbüchlein bei Dr. Figdor haben Holzschnitte des Brigittenmeisters zum Vorbild, die Gravierungen auf der Kanne im Hofmuseum die Planetenstiche Hans Sebald Behams (Pauli 116—122), die auf dem Godelman-Becher bei Dr. Figdor drei Stiche von Dürers kleiner Passion (B. 13, 15 und 17), für etliche Gravierungen auf dem Griff des Messers in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung sind in Stichen von J. Muller nach Hendrik Goltzius (B. 35) und von J. Maetham abermals nach Goltzius (B. 149—155) und nach Karel van Mander (B. 176—179) die Vorlagen nachzuweisen.[1]

b. In Stein.

Auch von der einen in Stein geätzten Kopie der Planetengötter des Virgil Solis (B. 163—169) auf dem Tisch des Caspar von der Sitt in der kunstindustriellen Sammlung des Hofmuseums war bereits die Rede.

c. In Leder.

Dem Lederschnitt auf dem Fragment eines Nürnberger Einbandes vom Ende des XV. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett der Wiener Hofbibliothek hat ein Kupferstich des Monogrammisten b x 8 nach dem Meister des Amsterdamer Kabinetts (B. VI, 7, 21; Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Nr. 75 a) zur Vorlage gedient. Dargestellt ist ein sitzendes Liebespaar.[2]

2. Flache Nachbildungen.

a. Auf Majolika.

Unter den italienischen Majoliken der kunstindustriellen Sammlung befindet sich eine mit Xanto Avelli aus Rovigno in Beziehung gebrachte Schüssel (Inv.-Nr. 3188), deren Gemälde, das laut Inschrift[3] die Einnahme von Goletta durch Karl V. (1535) darstellt, eine Kopie im selben Sinne nach dem von 1539 datierten Stich des Georg Pencz: die Einnahme von Karthago (B. 86) ist. Der Stich geht bekannt-

[1] Eine Zusammenstellung von Gravierungen nach Stichen des Meisters E S z. B. gibt Lehrs in seinem Aufsatz: Vorlagen für Goldschmied-Gravierungen vom Meister E S, in der Zeitschrift für christliche Kunst VII (1894), Spalte 235 ff.

[2] Vgl. Theodor Gottlieb, Bucheinbände der k. k. Hofbibliothek in Wien, Wien 1910, Taf. 83, Text Spalte 73 f.

[3] Da carlo da vstria imperator potente lalta goletta inespugnabil tanta fupresa euinta con furor rapente.

Fig. 40. Franz Brun, Der Monat April. Kupferstich B. 28.

lich auf eine Komposition des Giulio Romano zurück. Derselbe Stich, aber im Gegensinn, ist für ein Gemälde benützt, das an seinem Aufbewahrungsort dem Polidoro da Caravaggio zugeschrieben ist und sich auf der Außenseite einer Rotella di gala im Museo civico zu Turin (Saal XVI) befindet. Hier soll die Komposition darstellen, wie sich im Jahre 1512 der Herzog von Urbino, Giovanni Maria della Rovere, auf Geheiß seines Oheims, des Papstes Julius II., der Stadt Pesaro bemächtigt.[1]

Auf den Gründen zweier anderer Stücke der kaiserlichen Sammlung, zweier Majolika-Bacini aus Urbino (Inv.-Nr. 3138 und 3144), sind das Parisurteil nach dem Stich des Marc Anton (B. 245) und der Mannaregen aus der Bibel des Raffael, gestochen von Agostino Veneziano (B. XIV, S. 10, Nr. 8), kopiert (schon im Inventar von 1896 bemerkt).

b. In Email.

Das «niederländische Schmelzwerk» auf zwei silbernen Deckelbechern des XV. Jahrhunderts zeigt als Grisaillen verschiedene natürliche und erfundene Tierfiguren, von denen Lehrs etliche als Kopien nach dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten nachgewiesen hat.[2] Auf dem einen Becher (Inv.-Nr. 85) sind drei Vögel von der Acht des Kartenspiels (Nr. 67) kopiert, nämlich nach dem in der Mitte der Karte rechts, dem unten links und dem in der Mitte oben. Die beiden ersten sind auch auf dem zweiten Becher (Inv.-Nr. 88) kopiert. Ferner sind auf dem ersten Becher, der sich am Kopf kratzende Hirsch von der Drei (Nr. 75) und das sich nach rechts umblickende Rottier von der Sieben (Nr. 78) kopiert. Das letzte kommt auch auf dem zweiten Becher vor.

Unter dem Limusiner Email des XVI. Jahrhunderts, von dem die kunstindustrielle Sammlung nicht viele, aber durch ihre Erhaltung ausgezeichnete Stücke besitzt, ist der Triumph der Diana auf einer großen, von 1558 datierten Schüssel Pierre Raymonds (Inv.-Nr. 3201) nach den Fonds de coupes Ducerceaus kopiert. Auf dieselbe Vorlage geht die Darstellung auf der unbezeichneten und undatierten Cuppa einer Fruchtschale zurück, deren Fuß fehlt (Inv.-Nr. 3239). Zwei Salzfässer, die beide das Monogramm Raymonds tragen, sind mit Kopien von Marc Antons «Quos ego» (B. 352) geschmückt, das eine (Inv.-Nr. 3217) mit folgenden Szenen: Juno auf ihrem Pfauenwagen, Äneas und Achates und die in eine Jägerin verwandelte Venus, das andere (Inv.-Nr. 3219) mit folgenden: Venus auf ihrem Taubenwagen, vor ihr Amor und vier Amorine, Äneas und Dido, Achates und eine Hofdame der Dido. Der Grund einer von 1550 datierten Fruchtschale Pierre Raymonds (Inv.-Nr. 3204) zeigt die Kopie von Marc Antons Parisurteil (B. 245). (Auf diese Entlehnungen hat M. Marquet de Vasselot freundlichst aufmerksam gemacht.)

c. Auf Gemälden.

Beispielshalber müssen hier kurz auch die Gemälde erwähnt werden, die nach Stichen kopiert sind. Die kunstindustrielle Sammlung besitzt, sieht man vorläufig von etlichen Miniaturen in ihren Handschriften ab, unter ihren wenigen Tafelbildern deren keines; in der Gemäldesammlung aber,

[1] Auf der bedeutend besser erhaltenen Innenseite des Schildes ist in goldgehöhtem Chiaroscuro die Geschichte von Cephalus und Procris zu sehen. Diese Rückseite abgebildet in der Publikation über das Museo civico di Torino, Torino 1905, Tav. 45.

[2] Zuerst im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XVIII (1897), 47, und jetzt in dem Werke: Geschichte und kritischer Katalog I (1908), 14, f.

und zwar aus leicht einzusehenden Gründen in ihrer Sekundärgalerie, sind einige solcher Kopien vorhanden. Ein deutsches Bild des XVI. Jahrhunderts ist eine Kopie nach dem den hl. Sebastian darstellenden Stich von Albrecht Dürers großem Vorläufer Martin Schongauer (B. 60). Die Stiche Dürers selbst wurden, wie wir bereits an dem einen Fall des Eustachius gesehen haben, ungemein häufig kopiert, nicht nur in Deutschland sondern auch in den Niederlanden und in Italien. In den Uffizien befindet sich z. B. eine Kopie der Gefangennahme Christi aus der großen Holzschnittpassion (B. 7); sie weist interessanterweise das bekannte Kolorit (ich erinnere nur an die Changeantfarben, an das dem Lila gegenübergestellte Zitronengelb) der Florentiner Manieristen aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts auf. Die kaiserliche Sekundärgalerie bewahrt eine kleine gemalte Kopie der Dürerschen Marktbauern (B. 86) auf. Fast gleicher Schätzung wie die Stiche Dürers erfreuten sich die seines großen holländischen Zeitgenossen Lukas van Leyden. Eine Kopie von dessen Ecce Homo (B. 71) befindet sich charakteristischerweise gleichfalls in der Sekundärgalerie des Wiener Hofmuseums. Es ist nur natürlich, daß zu einer Zeit wie der rudolfinischen, da die Erfindung spärlicher floß und der Respekt vor der vor etlichen Dezennien verwelkten hohen Kunstblüte, wie die Ankäufe von Bildern der deutschen Renaissancemeister durch die adeligen Kunstsammler und die Fälschungen von Werken, vor allem Albrecht Dürers, beweisen, gar gewaltig war, oder im XVII. Jahrhundert, da das Nationalunglück des Dreißigjährigen Krieges über Deutschland hereingebrochen war und selbständiges Kunstschaffen fast ganz erstickte, unermüdlich nach den Stichen Dürers und der Kleinmeister kopiert wurde. Niederländisch oder deutsch ist eine gemalte Kopie des XVII. Jahrhunderts nach Jacques Callots großer Radierung «Der Markt zu Impruneta bei Florenz» (Meaume 624) in der Hauptgalerie (Französische Meister, Kabinett V, Nr. 575). Daß aber schon das XV. Jahrhundert nicht nur in den Miniaturen der Handschriften sondern auch auf Tafelbildern fleißig zeitgenössische Stiche mit dem Pinsel wiederholte, dafür finden sich zahlreiche Belege in Lehrs' Geschichte und kritischem Katalog. Die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung besitzt z. B. die sogenannte Hussitenbibel (Inv.-Nr. 5011), ein Manuskript, von dessen Miniaturen, wie schon Theodor v. Frimmel nachgewiesen hat,[1] eine ganze Reihe nach Stichen Martin Schongauers und des Meisters ES kopiert ist. Der Besteller dieses am 29. Juli 1491 vollendeten Chormissales ist Michael Wrchowist, Berghofmeister zu Kuttenberg in Böhmen; als Maler nennt sich derselbe «Matheus Iluminator», der auch die Miniaturen im Kuttenberger Graduale der Hofbibliothek (Cod. 15501) geschaffen hat. Von Schongauers Stichen diente als Vorbild: Für die Maria auf S. 1 B. 28, für die zwei Engel mit Kronen ebenda B. 31, für die Taufe Christi auf S. 142 B. 8, für die Ölbergszene auf S. 405 B. 9, für Johannes den Täufer auf S. 513 B. 54, für den thronenden Christus im Initial unten auf S. 628 B. 70, für die Maria auf S. 650 B. 28, für den Auferstandenen auf S. 704 B. 20. An die Ornamente B. 112—116 schließen sich die Randverzierungen an. Nach des Meisters ES

Fig. 41. Jacques Callot, 12. Blatt der Balli di Sfessania. Radierung, Meaume 652.

[1] Urkunden, Regesten und artistisches Quellenmaterial aus der Bibliothek der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, in diesem Jahrbuch V (1887). II. Teil, S. VI ff., Nr. 4006.

Hauptblatt, der Maria von Einsiedeln (B. 35), ist die Dreifaltigkeit mit Engeln im Initial oben auf S. 628 kopiert. — Max Lehrs verzeichnet Entlehnungen aus dem Figurenalphabet des Meisters E S, und zwar aus dessen Buchstaben g, p, s und x auf S. 438, 460, 463 und 632 der Handschrift.[1]

d. Auf Teppichen.

Die Darstellungen eines kleinen deutschen Gobelins vom Anfang des XVI. Jahrhunderts (Inv.-Nr. 20) gehen, wie Max Lehrs freundlichst aufmerksam gemacht hat, auf Wolgemut-Pleydenwurffsche Holzschnitte in der Schedelschen Weltchronik (Nürnberg, Anton Koberger, 1493) zurück, und zwar auf Blatt VI v. (Erschaffung der Eva), VII r. (Vertreibung aus dem Paradiese und Sündenfall) und IX r. (Adam bearbeitet die Erde und Eva obliegt ihren Mutterpflichten).

3. Plastische Nachbildungen.

a. In Edelmetall.

Hier wären zuerst Goldschmiedearbeiten anzuführen, die nach Kupferstichentwürfen geschaffen sind. Leider ist in der kunstindustriellen Sammlung bisher kein einziges solches Stück nachzuweisen. Daß der Kupferstich, aus den Werkstätten der Goldschmiede hervorgegangen, schon in seinen frühesten Zeiten Entwürfe für dieses Kunstgewerbe auf den Markt brachte, ist längst und allgemein bekannt. Heutzutage lassen sich dank der rastlosen Forschertätigkeit von Max Lehrs und Max Geisberg mit leichter Mühe alle jene deutschen Kupferstecher des XV. Jahrhunderts aufzählen, von denen man mit größerer oder geringerer Bestimmtheit sagen kann, daß sie auch als Goldschmiede tätig waren. Die in Kupfer gestochenen Entwürfe für die Goldschmiedekunst spielen natürlich bei solchen Konstatierungen eine wichtige Rolle. Meines Wissens ist es aber bis auf den heutigen Tag noch nicht möglich gewesen, ein Goldschmiedewerk namhaft zu machen, das nach einem in Kupfer gestochenen Entwurf ausgeführt worden wäre; dafür aber ist es, was ja noch viel wichtiger ist, Max Geisberg gelungen, zwei Goldschmiedearbeiten als Schöpfungen eines Kupferstechers, nämlich Israhels von Meckenem, nachzuweisen, der bis dahin bloß als Kupferstecher bekannt war.

Fig. 42. Kopie nach dem Capitan zerbino auf Callots Radierung, Meaume 652. Wien, Hofmuseum.

Da diese beiden Stücke von prinzipieller Bedeutung sind, seien sie auch hier angeführt. Das eine ist die schon erwähnte gravierte Agnus-Dei-Kapsel im Münchener Nationalmuseum. Sie wurde laut Inschrift 1470 für Konrad Leen, genannt Warmut, der Vikar am Nikolausaltar in der jüngeren Marienkirche zu Theuerstadt im Bezirke der Stadt Bamberg war, angefertigt. Das zweite Stück ist das Schützenkleinod der Gilde des hl. Hermetus in dem kleinen, zwischen Emmerich und Cleve gelegenen Dorf Warbeyen. Das Kleinod befindet sich heute im Musée Cluny.[2]

Es ist zu hoffen, daß sich derlei Feststellungen, ist erst das große Werk von Max Lehrs, das ja das gesamte Wissen der Gegenwart um den deutschen, niederländischen und französischen Kupferstich

[1] Geschichte und kritischer Katalog II (Wien 1910), S. 376.

[2] Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., S. 124, 125. Abbildungen auf Tafel 70 unten und Tafel 71 rechts.

des XV. Jahrhunderts umspannen wird, vollständig erschienen, mehren werden und daß sich dann zählreiche Brücken vom Spezialfach der Kupferstichkunde zu dem des Kenners der alten Goldschmiedekunst, einem, sagen wir es nur aufrichtig: gegenwärtig besonders im argen liegenden Gebiet kunstgeschichtlicher Forschung, werden schlagen lassen, wodurch auch unsere Kenntnis der Kunstentwicklung überhaupt die bedeutsamste Förderung erfahren wird.

Aber auch in den späteren Jahrhunderten ließ der Kupferstich nicht ab, Vorlagen für die Mutterkunst zu ersinnen und zu verbreiten. Ein flüchtiger Blick in die Kataloge der Ornamentstichsammlungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie von Franz Schestag[1] und Franz

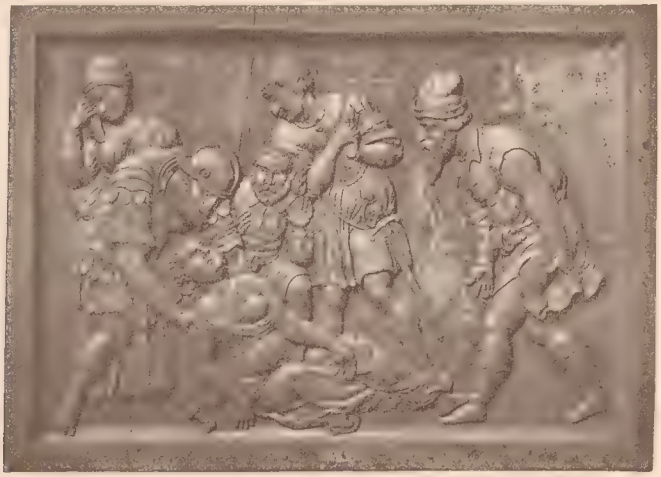


Fig. 43. Holzrelief. Kopie nach dem Kupferstich des Georg Pencz B. 79.
Wien, Hofmuseum.

Ritter[2] und des Berliner Kunstgewerbemuseums von P. Jessen[3] wird für diese Tatsache überreiche Belege finden lassen.

Ist aber in der kunstindustriellen Sammlung des Hofmuseums einstweilen kein Goldschmiedegerät nachzuweisen, das nach einem in Kupfer gestochenen Entwurf ausgeführt ist, so finden sich in der Sammlung immerhin ein paar als Appliken geschaffene Goldschmiedearbeiten, deren Vorlagen Kupferstiche sind. An jenen Klebeband der Kupferstichsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, der den Titel «Goldtschmiedt Arbet von Allerlay gaistlichen vnd weltlichen hostorien (!)» führt und kunterbunt durcheinander Stiche Dürers, der deutschen Kleinmeister, des Lukas van Leyden, der Raffael-Stecher und der niederländischen Manieristen enthält, sei hier kurz nochmals erinnert. Er lehrt, wie es für den Goldschmied selbstverständlich war, wo er figural zu schaffen hatte, mochte es mit dem Stichel, dem Treibhammer oder dem Modellierholz sein, skrupellos in den unerschöpflichen Schatz an Kupferstichen zu greifen, sich ein gerade passendes Blatt auszuwählen und darnach zu arbeiten.

Die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung besitzt eine Tischplatte aus einem riesigen Stück Schillerspat (Inv.-Nr. 878), die mit einer Leiste von getriebenem Silberblech eingefaßt ist. Auf dieser

[1] Wien 1871. [2] Wien 1889. [3] Leipzig 1894.

Leiste sind in getriebener Arbeit, auf jeder Seite drei, die zwölf Monatsbilder dargestellt. Es sind genaue Kopien nach den Kupferstichen des Franz Brun, der 1550 bis 1563 nachzuweisen ist (B. IX, S. 448, Nr. 25—36; Nagler, Monogrammisten II, S. 1926, Nr. 49—60) (Figg. 39 und 40).

b. In Bronze.

Die Riccio-Plakette der Judith mit dem Haupt des Holofernes und der Magd (Inv.-Nr. 6136) ist nach dem Stich des Girolamo Mocetto (B. XIII, 216, 1) kopiert.

Die mattschwarz lackierten Porträtmedaillen, vermutlich von dem Nürnberger Georg Schweigger gearbeitet, sind, scheint es, durchwegs Kopien nach Stichen oder Holzschnitten. Sicher ist Kaiser Maximilian (Inv.-Nr. 6081) nach dem Dürer-Weiditzschen Holzschnitt (B. 154, 153) kopiert, Albrecht Dürer (Inv.-Nr. 6090) nach dem anonymen Holzschnitt vom Jahre 1527, dessen Holzstock in der Hof-

Fig. 44. Georg Pencz, Der Tod der Lukretia. Kupferstich B. 79.

bibliothek aufbewahrt wird, Pirkheimer (Inv.-Nr. 6091) nach Dürers Stiche B. 106 (nach dem die Sammlung übrigens auch eine Elfenbeinkopie [Inv.-Nr. 3646] mit der Inschrift BILIBALDVS: PIRCHMIERVS besitzt), Melanchthon (Inv.-Nr. 6070) nach dem Stiche Dürers B. 105.

c. In Elfenbein.

Das Elfenbeinrelief Inv.-Nr. 4183, die Geißelung Christi darstellend, ist nach den drei Hauptfiguren von Dürers Kupferstich B. 8, der Geißelung von 1512 in der Folge der kleinen Passion, kopiert.

Ein Elfenbeinfigürchen (Inv.-Nr. 4630) hat zur Vorlage den Capitan Zerbino auf der Radierung Callots, dem zwölften Blatt der Balli di Sfessania (Meaume Nr. 652) (Figg. 41 und 42). Schlechthin als Kopie nach Callot ist das Figürchen bereits im Ilgschen Inventar von 1896 bezeichnet. Man muß annehmen, daß auch der Partner des Capitan Zerbino, Scapino, als Pendant zu diesem in Elfenbein kopiert war.

Das Elfenbeinrelief mit dem Urteil Salomonis (Inv.-Nr. 3649) hat eine Komposition des Rubens zur Vorlage. Wahrscheinlich vermittelte hier der Stich des Boetius a Bolswert (Schneevogt 51).[1]

[1] Julius von Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Ah. Kaiserhauses, II. Bd., Bildwerke in Holz, Wachs und Elfenbein, Wien 1910, S. 13 f., Taf. XXXVI.

Von dem in Elfenbein geschnitzten Pirkheimer-Porträt nach Dürers Stich war gerade früher die Rede. Es ist darum interessant, weil es wahrscheinlich noch eine dem XVI. Jahrhundert angehörende Arbeit ist. Später hätte man für das Bildnis des Nürnberger Humanisten wohl kaum mehr Interesse gehabt.

d. In Holz.

Besonders viele Kopien nach Stichen sind unter den Holzschnitzereien nachzuweisen.

Die Schnitzereien an den vier Außenseiten eines gotischen Buchsholzkästchens (Inv.-Nr. 118) sind, wie Geisberg bereits 1899 nachgewiesen hat,[1] Kopien nach einer Folge von vier Ornamentstichen des Meisters der Nürnberger Passion. Von den vier Stichen sind aber nur drei erhalten, die eine Schmalseite des Kästchens gibt uns daher eine Vorstellung von dem verschollenen vierten Stich. Doch hat der Schnitzer nach diesem ebenso wenig direkt kopiert wie nach den drei anderen Blättern des Passionsmeisters; es hat ihm vielmehr auch für diese Schmalseite eine gegenseitige Kopie des Bandrollenmeisters vorgelegen, die übrigens gleichfalls nicht erhalten ist.

Zwei Reliefs, die Flucht nach Ägypten (Inv.-Nr. 46) und die Dornenkrönung (Inv.-Nr. 45) darstellend, sind — so schon in der Übersicht der kunstindustriellen Sammlung — nach Kupferstichen Martin Schongauers kopiert (B. 7 und 13). Bei der Flucht nach Ägypten hat sich der Schnitzer ziemlich genau an den Stecher gehalten, bei der Dornenkrönung hat er die beiden Figuren im Hintergrund links weggelassen.

Von den Vorlagen zu dem Holzrelief mit dem geschmiedeten Herzen (Inv.-Nr. 3933) hat schon Karl Domanig gesprochen.[2] Es geht in letzter Linie auf eine Zeichnung Dürers (L. 299) im Britischen Museum zurück. Darnach hat 1529 der Monogrammist I. B. einen Stich geschaffen (B. VIII, S. 308, Nr. 30) und 1532 Peter Flötner den Avers seiner Medaille auf den Pfalzgrafen Ottheinrich modelliert. Der Stich als Vorlage für unser Relief ist darum wichtig, weil seine Beischriften auch die Figuren des Reliefs erklären: die liegende ist die Tolerantia, die hämmernde die Tribulatio, die die Zange haltende die Invidia und die gen Himmel blickende und deutende die Spes.

Das Relief, das den verlorenen Sohn betend am Schweinetrog darstellt (Inv.-Nr. 4200), ist eine Kopie nach Dürers Kupferstich B. 28. Das Ferkel in der linken Ecke vorne und der ganze Hintergrund sind weggelassen.

Die Vorlage des Reliefs: Herkules ringt mit Antäus (Inv.-Nr. 3940) ist, wie Hermann Julius Hermann gefunden hat, ein Stich des Marc Anton (B. XIV, 346).

Das kleine Tondo, Virgil im Korbe darstellend (Inv.-Nr. 4267), ist nach dem Kupferstich B. 87 von Georg Pencz geschnitzt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß als Gegenstück auch die Rache des Zauberers Virgil nach dem Penczschen Stich B. 88 in Holz geschnitten war.

Nach einem Stich von Georg Pencz (B. 79) ist auch ein flaches Relief mit dem Tod der Lucretia (Inv.-Nr. 3983) angefertigt worden (Figg. 43 und 44).

Stiche eines anderen Kleinmeisters, des Virgil Solis, haben als Vorlagen für zwei schmale Reliefs mit den Triumphen des Winters und des Sommers gedient. Das eine (Inv.-Nr. 4257) geht auf B. 134 zurück, kopiert ziemlich genau, läßt aber links die vier Figuren Osi . . ., Tri . . ., Pales und Maturi(tas), rechts hinten die sitzende Lasitudo weg. Inschriften auf dem Stiche erklären auch die Figuren des Reliefs: der Syrinx blasende Satyr ist Pan, der sitzende Bursch mit dem Laubzweig der Sumer, die sitzende Frau mit den Ährenbüscheln Ceres, der trinkende Mann Sites, der mit der Fruchtschale Estus. Angeführt wird der ganze Zug durch den Leier spielenden Sonnengott Apollo. Der Stich B. 136 hilft auf ähnliche Weise das andere Relief (Inv.-Nr. 4261) deuten (Figg. 45 und 46). Der Mann mit der Sense ist natürlich Saturnus, der sitzende und sich wärmende Hiems, der doppelgesichtige Kutscher Janus. Von den beiden Eselreiterinnen ist die hintere mit dem Krug und dem Huhn am

[1] Im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXII, S. 193 f.; vgl. jetzt desselben Autors Anfänge des deutschen Kupferstiches, Leipzig 1909, S. 46 und Tafel 17 unten.

[2] Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, in diesem Jahrbuch XVI (1895), 1 ff.

Fig. 45. Holzrelief. Kopie nach dem Kupferstich des Virgil Solis B. 136.
Wien, Hofmuseum.

Fig. 46. Virgil Solis, Der Triumph des Winters. Kupferstich B. 136.

Spieß Ocium, die vordere armlose trägt auf dem Stich die schon als Wiederholung deplacierte Bezeichnung «Winter», woraus zum mindesten hervorgeht, daß Solis des Lateinischen nicht mächtig war. Weggelassen sind auf dem Holzrelief links die Figuren des Podagra und der Senectus. Stiche und Reliefs sind verhältnismäßig späte Abkömmlinge der so überaus beliebten Trionfi des Petrarca. Auch hier möchte man wieder annehmen, daß die Serie der Reliefs ebenso wie die der Stiche komplet war und die Reliefs mit Frühling und Herbst fehlen.

Von Virgil Solis sind auch noch andere Stiche, die sieben Planetengötter (B. 163—169), auf Hans Repfls schönem Spielbrett, das von 1575 datiert ist und das Wappen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol trägt (Inv.-Nr. 3822), in fein geschnitzten Buchsreliefs kopiert. Schon in der Übersicht erwähnt.

Einer späteren Zeit gehören die beiden Buchsbaumgruppen an, die die Kaiserin Maria Theresia zu Pferd mit einem Pagen und Kaiser Josef II. als jugendlichen Erzherzog, gleichfalls beritten und von einem Heiducken begleitet, darstellen. Beide sind nach Stichen Johann Elias Ridingers kopiert, und zwar aus der Folge «Fürstliche Personen zu Pferde oder Porträts großer Herren zu Pferde» (Thienemann, 822 [4] und 823 [5]). Die Ridingerschen Vorlagen finden sich schon in der Übersicht genannt.

e. In Stein.

Der Kopien nach den Planetengöttern des Virgil Solis (B. 163—169) auf dem Tisch des Caspar von der Sitt wurde bereits gedacht.

Ein Relief aus Kelheimerstein, wohl auch eine Arbeit des Nürnbergers Georg Schweigger (Inv.-Nr. 4425), kopiert Marc Antons Stich, der Apollo darstellt (B. 334, Kopie darnach B. 335). Marc Antons Stich geht bekanntlich auf die Nischenfigur auf Raffaels Schule von Athen zurück. In Bronze wiederholt wurde der Stich auch von Moderno.[1] So schon in der Übersicht.

Auf Schweiggers Kelheimerrelief, das die Predigt Johannes des Täufers darstellt und mit dem Monogramm des Künstlers versehen ist (Inv.-Nr. 4366), ist der vom Rücken gesehene Landsknecht rechts vorne nach dem Holzschnitt B. 9 aus Dürers Großer Passion kopiert. Die Benützung Dürerscher Motive ist schon in der Übersicht angemerkt.

Das zierlich aus Kelheimerstein geschnittene «Tödlein» in dem aus der Ferdinandeischen Sammlung auf Schloß Ambras stammenden Ebenholzschrein (Inv.-Nr. 4450) ist nach einem der prachtvollen Holzschnitte von Jost van Calcar in den 1555 zu Basel erschienenen De humani corporis fabrica libri septem des Andreas Vesalius kopiert, und zwar nach der Illustration auf fol. 204: Humani corporis ossium ex latere delineatio. Auf die Anatomie des Vesalius gleichfalls schon in der Übersicht zurückgeführt.

f. In Stuck.

Das Mittelstück eines Flügelaltärchens aus dem XV. Jahrhundert (Inv.-Nr. 42) besteht aus gemaltem Stuck und ist der Komposition nach ein Pasticcio aus zwei Stichen des Meisters E S; aus B. 11 sind die beiden über den Zaun steigenden Frauen und die hl. Maria, aus B. 13 der hl. Josef, das Kind und die zwei Hirten hinter der Mauer entlehnt. Gleichfalls schon in der Übersicht vermerkt.

g. In Steingut und Porzellan.

Ein von 1583 datierter Raerener Henkelkrug (Inv.-Nr. 3113) zeigt auf seinem Bauche einen Fries mit tanzenden Bauern, die nach Hans Sebald Behams Stichen (Pauli 179—183), und zwar im Gegensinn, kopiert sind, was sich leicht daraus erklärt, daß der Model, aus dem das Relief gepreßt wurde, natürlich im gleichen Sinne wie die Stichvorlage gearbeitet war. Diese plastischen Kopien nach Behams Stichen mit den tanzenden Bauern scheinen auf Krügen sehr beliebt gewesen zu sein; wenigstens kamen

[1] Vgl. Ilg, Werke des «Moderni» in den kaiserlichen Sammlungen, in diesem Jahrbuch XI (1890), 100 ff.

in der Sammlung Lanna[1] eine Siegburger Schnabelkanne,[2] ein Siegburger Henkelkrug[3] und eine Raerener Henkelkanne[4] mit den Reliefkopien nach Beham vor und ein ebenso gezierter Krug befindet sich im Kölner Kunstgewerbemuseum.[5]

Auf einen Stich des Schelte van Bolswert nach einer Komposition des Rubens (Schneevogt 20) geht der Altwiener Tafelaufsatz aus weißem Porzellan zurück, der in Form einer prunkvollen Barockallegorie den Triumph der Religio darstellt (Inv.-Nr. 7179). Auch von dieser Komposition lassen sich Fäden zu den Triumphen des Petrarca zurückverfolgen.

Zum Schlusse dieses Abschnittes sei nochmals betont, daß die angeführten Kopien nach Stichen durchaus nicht sämtliche Gegenstände der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlungen aufzuzählen vermeinen, die ganz oder zum Teil nach Stichen kopiert sind. Zweifellos werden sich noch für eine ganze Reihe von Objekten Stiche als Vorlagen nachweisen lassen. Doch können solche Feststellungen kaum systematisch vorgenommen werden: eine reiche Stichkenntnis, ein gutes Bildgedächtnis und — der Zufall müssen hiebei das Beste tun.

B. Stiche als Reproduktionen von Kunstgegenständen.

Der Kreis der angestellten Betrachtungen wäre unvollständig, würde hier jene Funktion des Kupferstiches außeracht gelassen, die vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an bis in die jüngste Vergangenheit herauf, da er durch die photomechanischen Reproduktionsverfahren abgelöst und verdrängt wurde, als eine seiner wichtigsten Daseinsäußerungen angesehen werden muß: die Reproduktion. Natürlich kann an dieser Stelle die reproduzierende Tätigkeit des Kupferstiches nur insoferne Berücksichtigung finden, als sie auf einen Kunstgegenstand gerichtet ist, d. h. Kupferstiche, die z. B. eine Schlange, einen Muff, ein menschliches Individuum wiedergeben, fallen außerhalb des Kreises dieser Betrachtungen, und zwar auch dann, wenn es zwischen jenen Wesen und Dingen Kunstwerke als vermittelnde Glieder gibt, z. B. Zeichnungen der Person, des Muffes, der Schlange, und mittelbar erst nach diesen gestochen worden ist. Maßgebend ist, wie gesagt, das eigentliche Sujet, das ein Kunstwerk sein muß. Unter diesen Kunstwerken aber, die durch Stiche reproduziert werden, müssen sofort zwei Gruppen unterschieden werden, nämlich solche, die eigens im Hinblick auf die Reproduktion durch Stiche geschaffen sind, und solche, die eben bloß schlechthin, ohne daß ursprünglich irgendwelche Beziehung zwischen ihnen und Stichen bestanden hätte, durch Stiche reproduziert werden.

Von den Kunstwerken der ersten Art, die selbstverständlich in zeichnerischen Vorlagen für die Stecher bestehen, besitzt die kaiserliche kunstindustrielle Sammlung, die keine vom Standpunkt moderner kunstgeschichtlicher Forschung und moderner Musealpraxis zusammengestellte Kunstgewerbesammlung ist sondern der, wie nochmals betont werde, am wenigsten veränderte und geschmälerte Teil von Erzherzog Ferdinands Kunstkammer auf Schloß Ambras in Tirol, zwei charakteristische Beispiele.

Das eine sind die Miniaturen des Freydal, bekanntlich einer von Kaiser Maximilian I. geplanten Parallelpublikation zum Teuerdank und Weißkunig, zur Ehrenpforte und zum Triumphzug. In diesem Werke sollten des Kaisers Turniere und Mummenschänze in Bild und Wort festgehalten werden. Die kunstindustrielle Sammlung besitzt das Originalmanuskript (Inv.-Nr. 5073) mit nicht weniger als 255 Miniaturen, deren eine (fol. 116) von 1515 datiert ist. Diese Miniaturen sind, ähnlich wie es beim Triumphzug der Fall ist, die Vorbilder für Holzschnitte, von denen fünf auch tatsächlich ausgeführt wurden. Albrecht Dürer hat sie auf Holz gezeichnet: das welsche Rennen mit Jacob de Heri, Bürgermeister von Brügge (Blatt 82 der Handschrift, Dodgson 133), die Maskerade, an der die Herren Embs,

[1] S. Otto v. Falkes Katalog der Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag, 1. Teil. Versteigerung 9.—16. November 1909, Berlin.

[2] L. c., Nr. 638, S. 78, Taf. 68.

[3] L. c., Nr. 641, S. 78, Taf. 66.

[4] L. c., Nr. 690, S. 84, Taf. 70.

[5] Photographie von Emil Hermann in Godesberg.

Kopernol, Geltinger und Franciscus Prager beteiligt waren (Blatt 88, D. 135), das «anzogen Rennen» mit Herrn Niclas von Firmian (Blatt 97, D. 132), das «scharf Rennen» mit Herrn Anthoni von Lyfan, d. i. Herrn Antonio de Caldonazo, Baron von Ivano (Blatt 101, D. 131), und den Fußkampf mit Dolchen mit Herrn Jorig Weyspriacher (Blatt 159, D. 134). Die Holzschnitte D. 131, 133 und 134 befinden sich im Germanischen Museum, und zwar sind sie mithilfe von Schablonen koloriert, woraus hervorgeht, daß auch die Farbe der ursprünglichen Vorlagen für die endgültige Ausführung von Bedeutung hätte sein sollen.[1]

Das andere Beispiel erbringen die 56 Blatt lavierter Federzeichnungen von Francesco Terzio aus Bergamo, des Hofmalers des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Inv.-Nr. 5271—5326), zu den Kupferstichen von Gasparo Uccello aus Padua in dem 1558 bis 1573 entstandenen Prachtwerk: Imagines domus Austriacae. Über das Verhältnis der erst 1889 von der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung erworbenen, heute als Leihgut in der k. k. Hofbibliothek befindlichen Zeichnungen zu den Stichen hat Albert Ilg in seinem Aufsatz über Terzio ausführlich gehandelt.[2]

Sollen nun, natürlich wieder nur beispielsweise, Kunstgegenstände der zweiten früher beschriebenen Gruppe genannt werden, nämlich solche, die durch Stiche reproduziert wurden, ohne daß bei ihrer Anfertigung irgendwie an eine derartige Reproduktion gedacht worden wäre, so muß über den Rahmen der kunstindustriellen Sammlung hinausgegangen werden, wenn auch noch immer innerhalb der Kunstschätze des österreichischen Kaiserhauses verblieben werden kann.

Die älteste Reproduktion dürften wohl die Reichskleinodien in der Schatzkammer erfahren haben, freilich bloß in den höchst beiläufigen rohen Holzschnitten des Nürnberger Heiltumbüchleins (Nürnberg, Hans Mair, 1493, Bl. 4 v. und 5 r. u. v.).

1534 wurde dann die Statue vom Helenenberge in der Antikensammlung reproduziert, und zwar mittels eines Holzschnittes, der es mit der Treue auch noch nicht allzu genau nimmt und die von den Ingolstädter Professoren, dem Astronomen Petrus Appianus und dem Rhetor und Poeten Bartholomäus Amantius herausgegebene Sammlung lateinischer Inschriften ziert.[3]

Eine frühe und systematische Reproduktion durch Kupferstiche ward ferner dem ältesten Bestande der kaiserlichen Waffensammlung zuteil. Es geschah dies in dem überaus merkwürdigen Werke «Augustissimorum Imperatorum, serenissimorum Regum ... verissimae Imagines», das im Auftrag Erzherzog Ferdinands von Tirol geschaffen wurde und die ehemaligen Besitzer von all den Waffen, die der unermüdliche Sammler sein zu nennen so glücklich war, mit diesen angetan, porträtähnlich abbilden und nicht minder treu ihre Lebensläufte schildern sollte. Die Stiche wurden von Dominicus Custos in Augsburg nach Zeichnungen G. B. Fontanas angefertigt, die Texte rühren vom Rat und Sekretär Jakob Schrenk von Notzing her, dem der Erzherzog noch in seinem Todesjahr 1595 die Vollendung des Werkes dringendst ans Herz legte. Das Werk ist jedoch, mit einer Widmung an Kaiser Rudolf II. versehen, erst 1601 erschienen. Wie die schon früher genannten Imagines domus Austriacae des Francesco Terzio ist es ganz im Sinne der Maximilianeischen Publikationen gehalten und verdient überdies noch dadurch besondere Beachtung, daß es gewissermaßen als der erste aufs kostbarste illustrierte wissenschaftliche Katalog einer Kunstsammlung angesehen werden kann.

Die Reproduktion eines riesigen Kruges aus Bergkrystall in der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung (Inv.-Nr. 2276) muß hier darum erwähnt werden, weil Bild und Stich des reproduzierenden Stiches wichtige Aufschlüsse über Datierung und Lokalisierung des kostbaren Objektes geben. Der künstlerisch ganz unbedeutende Stich rührt von einem gewissen Boulland her und hat folgenden Text: «Vase contenant six setiers, mesure de Prague — Ce vaisseau, d'un seul morceau de cristal trouvé en Suisse dans l'année 1652, a été travaillé en 1655 à Prague et présenté à l'empereur Ferdi-

[1] Vgl. Quirin von Leitner, Freydal, Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, Wien 1880—1882, und Campbell Dodgson, Catalogue I, 328 ff.

[2] Francesco Terzio, der Hofmaler Erzherzog Ferdinands von Tirol, in diesem Jahrbuch IX (1889), 243 ff.

[3] Vgl. darüber Robert von Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge, in diesem Jahrbuch XV (1894), 104 ff. Die Abbildung des Holzschnittes auf S. 107.

nand III.» (bereits im Inventar von 1896 verwertet). Ein Exemplar des Stiches im Österreichischen Museum.

Daß besonders die Gemälde aus dem Besitz des kaiserlichen Hauses durch Stiche und Radierungen reproduziert worden sind, braucht hier nicht eigens erwähnt zu werden. Bloß einer älteren offiziellen Publikation werde hier darum gedacht, weil ihre Tafeln nicht nur die Bilder sondern auch Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung wiedergeben. Es ist dies der Prodromus, der in Radierungen die von Erzherzog Leopold Wilhelm Kaiser Leopold I. testamentarisch vermachte Kunstsammlung wiedergibt, die zuerst im Amalienhof der neuen Burg und dann in der Stallburg untergebracht war. Die Sammlung hätte im Zusammenhang mit einer Neuaufstellung der Bilder durch Gundakar Grafen Althan in einem Kupferstichwerk publiziert werden sollen, dessen erster Teil unter dem Titel Theatrum artis pictoriae, gestochen von Anton Josef von Prenner, auch wirklich 1728 in Wien erschienen ist. Da es jedoch mit diesem Werke nur langsam vorwärts ging, gaben die beiden kaiserlichen Hofmaler Franz von Stampart und Anton von Prenner 1735 in Wien bei Johann Peter van Ghelen den Prodromus zu dem Theatrum heraus, der je 40 Blätter der großen Publikation auf ein Blatt zusammenfaßte und deren Erscheinen schließlich gänzlich zum Stillstand brachte.[1]

Daß auch die photomechanischen Reproduktionsverfahren die künstlerischen Wiedergaben noch nicht völlig verdrängt haben, beweisen Quirin Leitners Publikation der Schatzkammer mit Radierungen von J. G. Fahrnbauer, E. Koželuch, J. Wopalensky, W. Unger, C. Poschinger, A. Lang und E. Schuhmann, das von H. O. Miethke herausgegebene große Galeriewerk mit den Radierungen William Ungers und die Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung reproduzierenden farbigen Radierungen August Steiningers (Mädchenbüste Francescos da Laurana) und A. Kaisers (Zither Girolamos da Brescia) in Julius von Schlossers Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.[2]

Zusammenfassung.

Soll hier zum Schlusse, durch die Verschiedenartigkeit und das lockere Gefüge des behandelten Stoffes zweifellos gerechtfertigt, in Form einer knappen Inhaltsangabe nochmals rasch ein Blick auf die Wege und Ziele der nunmehr abgeschlossenen Untersuchungen geworfen werden, so muß zuvörderst die äußere Anordnung dieses Versuches: mithilfe einer Reihe von größtenteils der kunstindustriellen Sammlung des Wiener Hofmuseums entnommenen Beispielen Früchte für die Kupferstichkunde auf Gebieten zu pflücken, die der zünftige Kupferstichforscher bisher fast ausnahmslos gemieden hat, kurz rekapituliert werden.

Die Beziehungen von Holzschnitt, Kupferstich, Radierung und Lithographie zu den anderen Kunstzweigen werden in äußere und innere geschieden.

Die äußeren bestehen darin, daß Drucke und Matrizen entweder als kunstgewerbliche Gegenstände selbst oder als Appliken an solchen verwendet werden. Nachdem die Einführung des Abschnittes, der «Drucke auf Papier» überschrieben ist, kurz der Ferdinandeischen Kupferstichsammlung, die außerhalb des Rahmens der Arbeit fällt und in jenem Departement des Museums aufbewahrt wird, gedacht hat, werden vier Kartenspiele als einem zwischen Kupferstichkabinett und kunstgewerblicher Sammlung strittigen Gebiet entlehnte Exempel und hernach etliche Drucke als Appliken in Büchern, auf Bucheinbänden, in und an Almosenbehältnissen, an Schachteln und dergleichen mehr besprochen. Ein Exkurs ist ebenso merkwürdigen wie seltenen gepreßten Silberplättchen gewidmet, die sich neben eingeklebten Stichen in zwei Pergamenthandschriften der kaiserlichen Sammlung vorfinden. Die Beschäftigung mit Drucken auf anderen Stoffen als auf Papier verleitet zunächst zu einer Polemik gegen die ungerechtfertigte Übergehung der auf Zeug gedruckten Inkunabeln des Holz-

[1] Vgl. Heinrich Zimmermanns Ausgabe des Prodromus in diesem Jahrbuch VII (1888), II. Teil, S. VII, Nr. 4584.
[2] Wien 1901, Taf. XI A und XXXVI A.

schnittes in den neuesten Geschichten dieser graphischen Technik. Sodann wird von künstlerischen Hoch- und Tiefdrucken auf Pergament und Seide gehandelt. Eine Kollektion sogenannten Holitzer-Porzellans gibt Gelegenheit, mit Abzügen von Kupferstichen auf Porzellan bekannt zu machen.

Unter den Matrizen, mit denen sich der andere große Abschnitt des ersten Hauptteiles befaßt, gehen die eigentlichen Platten, von denen gedruckt worden ist und die sich erhalten haben, voran. Es wird festgestellt, daß in unseren Tagen den noch erhaltenen Kupferplatten und Holzstöcken sowohl in den Sammlungen als auch in der Fachliteratur zu wenig Beachtung geschenkt wird. (Daher werden in einem Anhang die Plattenbestände einiger hervorragender europäischer Kupferstichkabinette kursorisch, die der öffentlichen und privaten Wiener Sammlungen etwas eingehender verzeichnet). Eine bloß aus der Literatur bekannte vergoldete Dürerplatte wird erwähnt, gestochene und punzierte Kupfer- und Messingplatten, die vergoldet sind, und gestochene Silberplatten, die sich, mögen sie nun von vornherein zum Druck bestimmt gewesen sein oder nicht, eingerahmt erhalten haben, werden beschrieben. Der Punztechnik einiger dieser Platten wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Gestochene und radierte Kupferplatten, die nachträglich vergoldet und als Zierstücke in Möbel eingesetzt worden sind, reihen sich an.

Der zweite große Abschnitt des die Matrizen behandelnden Teiles umfaßt die Gravierungen auf Gegenständen verschiedenen Materials. Es wird versucht, eine Definition der Gravierung zu geben. Stellt der Kupferstich, d. i. die Gravierung einer Kupferplatte, den Höhepunkt dieser Technik dar, so müssen vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus auch die ihm verwandten und ihn vorbereitenden Verfahren interessieren. Nachdem, stets im Anschluß an Objekte der kaiserlichen Sammlung, der Grubenschmelz, die Tauschierung und der Silberschnitt unter translucidem Email — dieser an einem der hervorragendsten erhaltenen Beispiele, dem San-Savino-Reliquiar in Orvieto, — erörtert worden sind, werden von den Metallgravierungen zuerst jene vorgenommen, bei denen die mechanisch hergestellten Vertiefungen ausgefüllt sind. Es ist dies die Gruppe der Nielli. Darunter stehen jene, die an goldenen Reliquiaren des XII. und XIV. Jahrhunderts in der kaiserlichen Schatzkammer angebracht sind, im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses, besonders weil von den beiden jüngeren deutliche Brücken zu Inkunabeln des Kupferstiches hinüberleiten. Andere Niellen vom Ende des XV. bis zum Beginn des XVII. Jahrhunderts, italienischer, vermutlich französischer, deutscher, österreichischer und russischer Provenienz fügen sich an. Die Einleitung des folgenden Kapitels über Metallgravierungen, deren Vertiefungen zwar gleichfalls mechanisch hergestellt, aber leer gelassen sind, beschäftigt sich nochmals mit dem Ausdruck «Ungedruckte Stiche». Gravierungen auf edlem und unedlem Metall, künstlerisch beachtenswerte und unbedeutende, originale Schöpfungen und Kopien, ziehen vorüber. Ein Deckelbecher im Hofmuseum, zwei Reliquiare in der Schatzkammer, drei Flügelaltärchen im Museum und bei Herrn Dr. Figdor, ein vergoldetes silbernes Büchelchen ebenda, alles aus dem XVI. Jahrhundert, die mittelbar aus gravierten Stahlstempeln geprägten silbernen Rechenpfennige mit den Porträten der englischen Könige und ein niederländisches Messer mit überaus reich graviertem silbernen Griff, dieses gleich jenen schon aus dem XVII. Jahrhundert, verdienen besondere Nennung. Als ebenfalls noch mechanisch hergestellte Gravierungen schließen sich die auf Elfenbeinplatten, Bechern aus Nautilusmuscheln und Pilgerstäben aus Bambusrohr an. Die chemisch erzeugten Gravierungen, die Ätzungen, teilen sich in solche auf Eisen und solche auf Stein. Der in jüngster Zeit wissenschaftlich so erfolgreich ausgenützte Zusammenhang der Ätzungen der Waffenschmiede und Kunstschlosser mit den Anfängen der Radierung wird beleuchtet. Die Steinätzungen der deutschen Renaissance, von denen die kaiserliche Sammlung drei Tischplatten und etliche Gedenktafeln, Herr Dr. Figdor das älteste datierte Exemplar einer solchen besitzt, werden als Vorfahren der Lithographie angesprochen. Ein Anhang zu dem Kapitel über die ungedruckten Stiche geht auf neuere Papierabzüge von allerhand gravierten Platten ein, die ursprünglich keineswegs zum Druck bestimmt gewesen sind.

Auf gleicher Stufe wie Druck und Matrize, in gewissem Sinne diese und jenen in sich vereinigend, steht die Stecherzeichnung. Zuerst werden, um den Charakter der Stecherzeichnung und der Zeichnung eines für den Holzschnitt arbeitenden Künstlers zu verdeutlichen, die prinzipiellen Unterschiede

von Holzschnitt- und Kupferstichtechnik erläutert. In einem kurzen Abriß wird das Wagnis unternommen, die Entwicklung der Schraffe bis zum Jahre 1500 zu skizzieren. Beispiele für jene beiden Arten von Zeichnungen, noch aus dem XV. Jahrhundert, werden beigebracht. Stecherzeichnungen aus der Mitte und vom Ende des XVI. Jahrhunderts, gezeichnete und gemalte Stiche aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert folgen. Das Sgrafitto und eine gewisse Art des Fußbodenmosaiks der italienischen Hochrenaissance werden als Techniken, die den gleichzeitigen Kupferstich und Chiaroscuro-Holzschnitt nachahmen, hingestellt.

Der zweite Hauptteil, seinem Wesen nach viel kürzer als der erste, handelt von den inneren Beziehungen der graphischen Künste zu den anderen Kunstzweigen und zerfällt naturgemäß in zwei Abschnitte, die sich mit den Kopien nach Stichen und den gewollten und ungewollten Vorlagen für solche beschäftigen. Vertiefte Nachbildungen in Metall, Stein und Leder, flache auf Majolika, Email, Gemälden und Teppichen, plastische in Gold, Silber, Bronze, Elfenbein, Holz, Stein, Stuck und Porzellan geben eine Vorstellung von diesem freilich längst in seiner Bedeutung erkannten Zusammenhang von Kunstgewerbe und Kupferstich. Den Beschluß machen beabsichtigte und unbeabsichtigte Vorlagen für reproduzierende Stiche, wofür die Belege abermals von der kaiserlichen kunstindustriellen Sammlung geliefert werden.

ANHANG.

Plattenbestände in einigen öffentlichen und privaten Sammlungen.

Berlin.

Das Königliche Kupferstichkabinett verwahrt einen ganzen Schrank voll Kupferplatten vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert, gestochene, radierte, geschabte und mit Aquatinta behandelte und noch mehr Holzstöcke, Hunderte, die zum größten Teil aus der Sammlung des königlich preußischen Hauptmannes Hans Albrecht von Derschau stammen. Doch besitzt das Berliner Kabinett einerseits nicht alle 1808 in drei Bänden, zu denen Rudolf Zacharias Becker eine Einleitung geschrieben hat, neu abgedruckten Holzstöcke Derschaus (deren Masse, wie nebenbei bemerkt sei, aus dem Nachlaß Wilibald Pirkheimers stammt), andererseits wieder viel mehr. Auch lithographische Steine sind vorhanden. Ein Katalog dieses Bestandes ist in Vorbereitung.

Dresden.

Das Königliche Kupferstichkabinett besitzt folgende 222 Platten:

3 silberne Nielloplatten: P. 511 = Dut. 117, P. 598 = Dut. 355 und ein unbeschriebenes kreuzergroßes Plättchen mit einem rohen St. Laurentius.
11 geringe anonyme Punzplatten, zumeist aus dem XVII. Jahrhundert.
5 anonyme gestochene Platten des XVI. und XVII. Jahrhunderts.
11 anonyme Platten profanen Inhalts aus dem XVIII. Jahrhundert.
2 anonyme Platten mit religiösen Gegenständen aus dem XVIII. Jahrhundert.
3 anonyme Platten des XIX. Jahrhunderts.
14 anonyme Platten Saxonica (Castra doloris, Leichenzüge sächsischer Fürsten etc.).
1 Basan Pierre François.
1 Bernigeroth Johann Martin.
1 Bodenehr Moritz.
2 Brummer Carl August (M.).
5 Conrad David (P.).
3 Darnstädt Johann Adolph (M.).
1 Diez A.
3 Dürr J(ohann).
2 Felber Johann Carl.
1 Glisberger H. (P.).
3 Göppert H. (P.).
9 Gottschick Joh. Christ. Benj. (M.).
1 Gudeborn J. C.
3 Hendschke (M.).
3 Höckner Johann Kaspar.
9 Kellerthaler Daniel (P.).
1 Kellerthaler Hans (P.), XVI. Jahrhundert.
2 Kilian Bartholomaeus.
1 Kilian J(eremias?).
10 Kilian Philipp.
2 Kilian Wolfgang Philipp.
27 Krüger Ephr. Gottlieb (M.).
1 Kugelmann (Daguerrotypie).
1 Moitte (Pierre Etienne?).
1 Monogrammist G L (P.), XVI. Jahrhundert.
1 Monogrammist WCK (P.), XVI. Jahrhundert?
19 Schmidt Johann Gottfried (M.).
3 Schreyer Joh. Friedr. Moritz (M.).
8 Seyffert Joh. Gotthold (M.).
11 Sprinck Christ. Friedr. (M., Gr. G.)
11 Stölzel Christ. Friedr. (M.).
1 Strobell Matthias (P.) 1551.
13 Uhlemann Christ. Friedr. Traug. (M.).
1 Wechter Hanns (P.)
1 Weishuhn Christian.
1 Weishuhn Nikolaus.
1 Weishuhn Samuel.
4 Zschoch Joh. Gottfried (M.).
4 Zucchi Lorenzo.

Die mit «M.» bezeichneten Platten beziehen sich allem Anschein nach auf eine Veröffentlichung der Gipsabgüsse des Mengs-Museums, an der 1795 bis 1803 gearbeitet wurde. Die mit «Gr. G.» versehenen stammen aus derselben Zeit und scheinen auf analoge Weise Objekte des Grünen Gewölbes darzustellen. Das «P.» bedeutet Punzplatten, die ausschließlich nicht zum Abdruck bestimmte, meist vergoldete Zierplatten sind. Die künstlerisch wertvollsten Platten sind die der beiden Kellerthaler. Auch Strobells hl. Hieronymus nach Dürer ist eine vorzügliche Arbeit.

An Holzstöcken befinden sich in der Sammlung nur zwei nach Ludwig Richter und sechs Platten zu einem Farbenholzschnitt Emil Orliks.

London, Kupferstichkabinett des Britischen Museums.

Eine hervorragende Sammlung von Schwefelabgüssen, die von gestochenen Silberplättchen genommen wurden, bevor sie mit der Niellomasse ausgefüllt worden waren, von niellierten Silberplättchen und anderen niellierten Goldschmiedearbeiten. Der von Sidney Colvin (Catalogue XIII) angekündigte Katalog der Niellen wird darüber nähere Auskunft geben.

Eine auf beiden Seiten gestochene Kupferplatte Robettas, auf der einen Seite die Anbetung der Könige, auf der anderen eine Allegorie der Macht der Liebe zeigend; vgl. darüber Hind, Catalogue, D. II. 6 u. 16, p. 199 u. 203.

Eine Eisenplatte Hans Burgkmairs d. Ä. (so Dodgson im Gegensatz zu Passavant, der die Platte [Bd. III, p. 285, Nr. 1] dem jungen Burgkmair gibt), Radierung: Venus und Mars.

Ein paar radierte Platten der Hopfer-Werkstatt.

Mehrere moderne Platten, so etliche von Charles Keene, eine von Whistler.

Ein auf beiden Seiten geschnittener Holzstock des XV. Jahrhunderts mit dem hl. Sebastian auf der einen, dem Monogramm Christi und den vier Evangelisten auf der anderen Seite (Dodgson, Catalogue, A 103 a, b, p. 102 s.).

35 der 37 Holzstöcke von Dürers kleiner Passion, die Stöcke zu B. 16 und 21 fehlen (Dodgson, Catalogue, p. 296 s.).

Sonst (einige moderne Arbeiten mit eingeschlossen) nichts Nennenswertes.

München.

In der Königlichen graphischen Sammlung ist an Platten und Stöcken nur sehr wenig vorhanden; freilich befindet sich darunter

der nur zum kleinsten Teil geschnittene Holzstock von Albrecht Altdorfers Beweinung Christi aus dem Jahre 1512 (abgebildet unter Nr. 164 in Wilhelm Schmidts Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet zu München, München 1884—1893, und bei Sturge Moore, l. c., Taf. III).

Außerdem gehören zum Besitz der Sammlung:

1 Holzstock mit dem Sämann, einer freien gegenseitigen Kopie nach Hans Sebald Beham (Pauli 749).

1 geätzte Eisenplatte von Daniel Hopfer, Christus am Kreuz (Eyssen Nr. 11).

1 ovale Silberplatte mit dem Selbstbildnis C. van Dalens von 1637. Da die Schrift richtig ist, war die Platte nicht für den Abdruck bestimmt und ist streng genommen hier nicht zu erwähnen.

Nürnberg.

Das Germanische Nationalmuseum verwahrt keine Kupferplatten, dafür aber eine stattliche Anzahl von Holzstöcken vom XV. bis zum XVIII. Jahrhundert. Die des XV. und XVI. Jahrhunderts hat 1892 in einem mit vielen Neudrucken der alten Originalstöcke illustrierten Katalog Hans Bösch publiziert. A. v. Essenwein gibt im Vorwort eine kurze Geschichte der Sammlung, worin sich insbesondere die interessanten Provenienzen der einzelnen Bestände angegeben finden.

Paris.

Nach einer Bemerkung Henri Bouchots (Un ancêtre de la gravure sur bois, Paris 1902, p. X) besitzt weder das Musée Cluny, noch der Louvre, noch das Cabinet des Estampes alte Holzstöcke.

Das Kupferstichkabinett der Nationalbibliothek nannte lange Zeit hindurch jenen Plattenbestand sein eigen, der die Fortsetzung des unter dem Namen Cabinet du Roi bekannten (1670 geschaffenen) Grundstockes bildete. Im Jahre 1797 wurde die neu organisierte Verwaltung der Chalcographie beauftragt, die Abzüge dieser Platten zu verkaufen, deren es damals 2490 Stück gab. Die Kupferplatten selbst sind bis zum Jahre 1812 in Aufbewahrung der Bibliothek verblieben, in jenem Jahre wurden sie in den Louvre übertragen. Sie sind im Katalog der Chalcographie verzeichnet.

Das Cabinet des Estampes besitzt tatsächlich nur eine ganz kleine Anzahl von Platten, die im folgenden summarisch verzeichnet seien:

2 französische Holzstöcke des XVI. Jahrhunderts.

6 moderne französische Holzstöcke.

1 chinesischer Holzstock.

1 anonymer japanischer Holzstock.

1 Holzstock Hiroshiges in vier Farben.

Gestochene Kupferplatten von Callot, Corot, Daubigny, Delacroix, Friant, Charles-Jacque, Jacquemart, Manet, Meissonier, Meryon, Pencz, Pissarro, Paul Pontius, Puvis de Chavannes, Van Muyden, Zorn.

Wien.

Was sich hier an alten Originalplatten und -stöcken vorfindet, soll im folgenden etwas eingehender verzeichnet werden.

K. k. Hofbibliothek.

An erster Stelle ist natürlich die kaiserliche Kupferstichsammlung zu nennen. Ihr größter Schatz in der uns interessierenden Hinsicht sind die Holzstöcke zu den künstlerisch-literarischen Publikationen, die im Auftrag Kaiser Maximilians I. zur Verherrlichung seiner selbst und des habsburgischen Hauses entstanden sind:

135 Holzstöcke zum Triumphzug. Sie wurden zuletzt 1883 als Beilage zum I. und II. Bande dieses Jahrbuchs abgedruckt. Tafel 132, das erste Blatt des Trosses, ist nicht von dem bloß als Bruchstück erhaltenen Originalstock, sondern von einem Klischee abgezogen. Text von Franz Schestag: Kaiser Maximilian I. Triumph, in diesem Jahrbuch I (1883), 154 ff.

173 Holzstöcke zur Ehrenpforte. Von ihnen wurden zuletzt die Beilagen zum III. und IV. Bande dieses Jahrbuchs gedruckt, nicht durchaus, da 21 Tafeln, die bereits 1799, als Adam Bartsch seine Ausgabe veranstaltete, verloren waren, durch Strichätzungen nach den Holzschnitten in der Ausgabe von 1559 ersetzt wurden und ebenso das zweite Verwandtschaftsbild in der senkrechten Reihe rechts mit dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen, dem Markgrafen Albrecht von Brandenburg und dem Erzherzog Siegmund, wozu der Originalstock im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie aufbewahrt wird, bloß von einem Klischee gedruckt wurde. Text von Eduard Chmelarz: Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I., in diesem Jahrbuch IV (1886), 289 ff.

120 Holzstöcke zu den «Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I.» Zuletzt von den Originalstöcken neu abgedruckt in diesem Jahrbuch IV (1886), zwischen S. 88 und 289, und V (1887), auf S. 181, 189, 217 und 219 und zwischen S. 222 und 263. Text von Simon Laschitzer in eben diesen Bänden und unter dem angeführten Titel, S. 70 ff. und S. 117 ff.

236 Holzstöcke zum Weißkunig. Zuletzt neu abgedruckt in diesem Jahrbuch VI (1888) passim. 13

verlorene Platten wurden durch Strichätzungen nach Drucken ersetzt. Text von Alwin Schultz.

1 Holzstock mit dem kleinen Horoskop des Stabius von 1512. Neu abgedruckt in diesem Jahrbuch VII (1888), auf S. 217.

2 Holzstöcke zum großen Horoskop des Stabius, ebenfalls von 1512. Neu abgedruckt ebenda als Beilage nach Seite 220.

4 Holzstöcke zur Weltkarte des Stabius von 1515, abgedruckt ebenda als Doppelbeilage nach dem großen Horoskop.

Text zu diesen 3 Holzschnitten von Edmund Weiß: Albrecht Dürers geographische, astronomische und astrologische Tafeln, ebenda, S. 207 ff.

An Einzelplatten, die in den maximilianeischen Kreis gehören, sind außerdem vorhanden:

1 Holzstock zum Wappen des Stabius mit der ausführlichen Legende (B. 165). Neu abgedruckt in Chmelarz' Text zur Ehrenpforte, l. c., S. 298. (Dodgson, Catalogue, p. 367, Nr. 45, hält den Holzschnitt für Wolf Traut.)

1 Holzstock zum Wappen des Stabius bloß mit dem Wort STABIVS, B. 166. Neu abgedruckt in demselben Band des Jahrbuchs, S. 299.

1 Holzstock zum hl. Koloman, B. VII, S. 137, 106. Neu abgedruckt in demselben Band des Jahrbuchs wie der vorhergehende, S. 304. (Springinklee, nicht Dürer.)

1 Holzstock zum Wappen mit den drei Löwenköpfen, B. 169. Neu abgedruckt in diesem Jahrbuch V (1887), 340. Text von Quirin von Leitner: Über das Wappen mit den drei Löwenköpfen von Albrecht Dürer, ebenda, S. 339 ff.

1 Holzstock zum Wappen des Erzherzogs Karl von Steiermark. Etwa um 1580 geschnitten. Abgedruckt in diesem Jahrbuch VII (1888), II. Teil, S. CCCXIV, sonderbarer Weise ohne folgende geschnittene Inschrift: «Karl von Gottes gnaden Ertz hertzog | zu Österreich Hertzog zu Burgundj etc. Steyr Karndten Crain vnd Wirtemberg | Graue zu Tyrol vnnd Gortz etc.»

Zu diesen neu gedruckten Stöcken kommen aber noch ein paar unpublizierte:

1 Holzstock zu einer astrologischen Tafel ohne irgendwelchen figürlichen Schmuck. Dicke schwarze Wellenlinien und die Namen der Tierkreiszeichen sind für sie charakteristisch. Nach der Schrift gehört sie ohne Zweifel zu den von Edmund Weiß publizierten Arbeiten des Stabius. Der Holzstock wurde zwar von Adolf Holzhausen neu abgedruckt, aber es wurde von ihm kein neuer Druck publiziert.

7 große und 4 kleine Holzstöcke zu einem Stammbaum des Hauses Habsburg. Diese alten Originalplatten stellen, wie sich auf den ersten Blick zeigt, nicht bloß ein künstlerisch wertvolles sondern auch wissenschaftlich um so interessanteres Werk dar, als davon allem Anschein nach alte Drucke ebenso wenig wie neue existieren. Soviel ich aus den Platten selbst ersehen kann, ist es eine deutsche Arbeit, die noch im XVI. Jahrhundert entstanden sein muß, da sich in der obersten Reihe das Bildnis von Philipps II. Sohn, Don Carlos († 1568) findet. Vielleicht ist die an Pläne Maximilians I. anknüpfende Arbeit im Auftrag Erzherzog Ferdinands von Tirol geschaffen worden. Interessant ist, daß wir es hier nicht bloß mit Holzstöcken sondern auch mit ganz ebenso wie das Holz bearbeiteten Zinkplatten zu tun haben. Daß diese unzweifelhaft alt sind, geht schon daraus hervor, daß sie auf altes wurmstichiges Holz, z. T. auf dem der geschnittenen Stöckel mit verrosteten Nageln befestigt sind, noch mehr aber aus der Patina des Zinkes und aus dessen Schnitt, der, wie gesagt, dem des Holzes vollkommen analog ist. Es sind z. B. hier wie dort die Enden der Schraffen, die auf dem Abdruck so spitz als möglich verlaufend erscheinen sollen, nicht nur immer dünner sondern auch allmählich vertieft geschnitten.

1 Holzstock zu dem bekannten Altersporträt Dürers im Profil und mit kurzgeschnittenem Haar, ein Stück, das wenigstens durch die Person des Dargestellten noch mit den Holzstöcken der Maximilianea verknüpft ist.

1 unfertiger Holzstock, eigentlich bloß und nur in den gröbsten Umrissen die Kette des goldenen Vlieses zeigend, wie sie etwa einem lebensgroß Porträtierten um den Hals liegen könnte.

1 Holzstock mit der Geschichte der Judith. Links das offene Zelt, worin man auf dem Bett den nackten geköpften Leichnam des Holofernes sieht. Davor gibt Judith der Magd das Haupt in den Sack. Rechts hinten die Stadt Bethulia, über deren Mauern an einem Spieße das Haupt des Holofernes herabdräut und aus der die Einwohner einen Ausfall unternehmen. Deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Kreisförmig, ca. 20 cm im Durchmesser. Von Holzhausen neu abgedruckt, aber unpubliziert. Stark wurmstichig.

1 Holzstock mit einem türkischen Reiter. Er galoppiert nach rechts. Auf seiner Mütze und dem Haupt des Pferdes Straußfedern. Sein Rumpf fast ganz von einer sogenannten ungarischen Tartsche verdeckt. Ein breites krummes Schwert hängt ihm an der rechten (!) Seite. Geringe deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Ca. 123:127 mm groß.

37 Holzstöcke mit geometrischen Figuren. Auf Grund der Schrift der Umschläge nicht später als letztes Viertel des XVIII. Jahrhunderts.

Ist auch der Vorrat an Kupferplatten der Zahl nach viel größer als der an Holzstöcken (1207 gegen 730 Stück), so steht er doch an künstlerischer und wissenschaftlicher Bedeutung diesem gegenüber weit zurück. Die meisten Platten gehören dem XVIII. Jahrhundert an, viele stammen aus dem XVII., ein paar aus dem XIX. und nur zwei noch aus dem XVI. Jahrhundert. Die allermeisten waren zur Illustration von Publikationen bestimmt, die sich auf die Schätze der Wiener Hofbibliothek oder auf anderen kaiserlichen Besitz an Kunstwerken und Kostbarkeiten aller Art beziehen oder irgendwie sonst mit dem Erzhaus zusammenhängen. Da sich künstlerisch hervorragende Arbeiten kaum darunter finden, so wird sich für das folgende provisorische Verzeichnis eine Anordnung vom sachlichen Gesichtspunkt aus empfehlen.

287 gestochene Platten zu Lambecius-Nessel. Stecher: Matthias van Someren, Andreas Hautt, Wilhelm Damper.

14 gestochene Platten zu Salomon Kleiners Publikation über Fischer von Erlachs Gebäude der Wiener Hofbibliothek. Stecher: Salomon Kleiner und Jeremias Jakob Sedelmayr (dieser nach Daniel Gran).

25 im Jahre 1754 von Salomon Kleiner gestochene Platten zum Cimelium Vindobonense, einer Publikation über das Wiener Münzkabinett.

164 gestochene Platten zu einem anderen Münzwerk.

1 gestochene Platte mit einer Münztafel. Stecher: Cajetanus Piccinus.

2 gestochene Platten (das goldene Dachl und der Wappenturm zu Innsbruck). Stecher: Salomon Kleiner.

168 größtenteils radierte, aber auch geschabte Platten zum Theatrum artis pictoriae von Anton Josef von Prenner. Darunter auch gestochene Titel. Der Titel zum ersten Teil von 1728, der zum zweiten von 1729, der zum dritten von 1731, der zum vierten von 1733 datiert.

30 radierte Platten zu Stamparts Prodromus. Neu abgedruckt in diesem Jahrbuch VII (1888), II. Teil, nach S. XIV. Text von Heinrich Zimmermann, ebenda, S. VII, Nr. 4584.

15 geschabte Platten von Jakob Männl nach Gemälden im kaiserlichen Besitz. Vgl. darüber A. Ilg in diesem Jahrbuch XVI (1895), S. 122—134.

2 geschabte Platten, nicht signiert, aber wahrscheinlich gleichfalls von Männl. Die eine die Schindung des hl. Bartholomäus, die andere den von einem Engel gehaltenen Leichnam Christi darstellend.

1 kleine geschabte Platte mit der Halbfigur einer Frau von hinten, die in der Linken einen Spiegel, in der Rechten Schlangen hält und wie Janus zweigesichtig ist, — eine Prudentia?

1 gestochene Platte: Franc. van de Steen nach Caravaggio.

6 geschabte Platten von Carlo Lasinio, die Vermählung der seligen Jungfrau nach Franciabigio, die Flucht nach Ägypten nach Giovanni da San Giovanni, das goldene, silberne, eherne und eiserne Zeitalter nach Pietro da Cortona darstellend.

Platten mit Stichen nach anderen Gegenständen im Besitz des Kaiserhauses:

1 gestochene Platte, die berühmte Bronzeinschrift mit dem Senatus consultum vom Jahre 186 v. Chr., das die Feier der Bacchanalien aufhebt, in der kaiserlichen Antikensammlung wiedergebend.

1 gestochene Platte mit einer griechischen Inschrift wird hier am besten einzureihen sein.

2 große gestochene Platten, in Originalgröße die Onyxschale aus der kaiserlichen Schatzkammer und das burgundische smaragdene Salbgefäß in der kaiserlichen Kunstindustriellen Sammlung reproduzierend.

3 gestochene Platten mit der Darstellung von Johann Georg Nestfels «Copernicanischer Planeten-Machine», die der Inschrift auf einer der Platten zufolge 1753 in der Hofbibliothek aufgestellt worden ist und die sich jetzt in der kunstindustriellen Sammlung befindet. Stecher: J. B. Gutwein.

Die folgenden 6 Platten werden hier am passendsten einzufügen sein:

1 gestochene Platte: Horologium astronomo-systematicum. Stecher: J. Paul Gruber.

4 gestochene Platten: Astronomische Uhr. «F. Assner sc.»

1 gestochene Platte: «Calendarium ecclesiae de 1759 ad 2000.»

Platten mit Stichen für botanische Werke:

1 gestochene Platte mit der Darstellung einer Aloë. Stecher: J. A. Delsenbach nach I. G. Heiniz v. H.

2 große gestochene Platten, eine Aloë in verschiedenen Stadien ihrer Blüte zeigend. Stecher: A. Delfos nach D. Halazet, 1760.

13 gestochene Platten mit Darstellungen von Pflanzen. Stecher: Steph. Ravas.

19 gestochene Platten, gleichfalls mit Pflanzendarstellungen.

384 gestochene Platten zum Hortus Eystettensis, 1713. «Wolffg. Kilian August. sc.»

(Die Platten nach den Miniaturen der Dioskorides Handschrift der Wiener Hofbibliothek [Med. graec. 1] sind bereits früher unter den Platten für Lambecius-Nessel mitgerechnet.)

Porträte.

1. Personen des kaiserlichen Hauses.

(Die Porträte von Habsburgern und Habsburgerinnen in ganzer Figur, gestochen von van Someren und Hautt, sind den Platten zu Lambecius-Nessel bereits beigezählt.)

2 punzierte Messingplatten, Kaiser Karl V. und Martin Luther darstellend, von 1552 und 1560 datiert und J. K. und A. K. signiert, sind bereits früher (S. 295 f.) ausführlich besprochen worden.

1 gestochene Platte: Porträttafel, Schema genealogicum der österreichischen Habsburger bis auf Leopold I. «Peter Mayer del. et sc.»

1 radierte Platte: Porträtmedaillon Karls VI., umgeben von drei Kronen tragenden Putten. «H. Sedelmayr del. et sc.»

1 gestochene Platte: Maria Theresia auf dem Throne. Stecher: Josef Cameratta nach Martin Meitens.

1 gestochene Platte, die drei ältesten Kinder der Kaiserin Maria Theresia darstellend. «ƆGeR sc.»

1 gestochene, moderne Platte nach Albrecht Dürers Porträt Kaiser Maximilians I. im kunsthistorischen Hofmuseum.

2. Andere Personen.

4 gestochene Platten mit den Bildnissen von Johann Mann und Simon Mühlberger, von Johann Sartorius (1614), Johann Snoitschik (1613) und Elias Ursinus. Stecher: Heinrich Ulrich.

Platten, deren Themen mit dem Kaiserhause zusammenhängen:

2 große gestochene Platten: Kaiser Leopold I., an der Spitze des deutschen Volkes ein Dankgebet zum Himmel richtend («Auctorem pacis Germanicus orbis adorat»). «Sebastianus Jenet sc. Viennae. J. Jachinus delineavit.» 1650.

Fig. 47. Neudruck von der Vorderseite eines Holzstockes (fränkisch, 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts).
Wien, Dr. Albert Figdor.

Fig. 48. Neudruck von der Rückseite des Holzstockes (fränkisch, 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts).
Wien, Dr. Albert Figdor.

1 kleine Platte (Fragment, Putten in Wolken mit Spruchband, auf dem das Chronostichon 1650 ergibt, zeigend) scheint zu einer der vorigen verwandten Komposition zu gehören.

2 große gestochene Platten, das Castrum doloris Kaiser Ferdinands III. darstellend. Stecher: Frater Henricus.

1 gestochene Platte: das Castrum doloris König Ferdinands IV. 1654. Stecher: Frater Henricus.

(Hier ist wohl der Stich zu erwähnen, der sich auf der Rückseite einer der Platten zum Hortus Eystettensis befindet, das Castrum doloris eines Bischofs Franz Ludwig darstellt und von 1734 datiert ist.)

2 große gestochene Platten: das von Dresden nach Innsbruck überführte wundertätige Madonnenbild und dessen Kopie in Passau. Kaiser Leopold I. gewidmet. Stecher: Nikolaus Hautt.

5 radierte Platten: ein Karussel. «N(ikolaus) van Hey (S. C. M. pictor), J(oannes) O(ssenbeck) (fecit).»

1 radierte Platte: der Wagen mit dem Giardino di Berecintia in einem Ballett. Stecher: Franciscus van den Stein nach Nicolaus van Hey.

11 radierte Platten: Ansichten von habsburgischen Besitzungen in der Schweiz. «Johann Heinrich Meyer von Winterthur del. 173.. Andreas et Jos. Schmutzer sc.» Alle diese Platten waren, wie zum Teil noch vorhandene angelötete Messingringlein beweisen, einmal aufgehängt.

Verschiedene Platten, wahrscheinlich gleichfalls zu Publikationen gehörig, die auf das Kaiserhaus zurückgehen:

Widmungs- und Titelblätter:

1 anscheinend verworfene, zerbrochene und dann wieder gelötete Platte: Widmungsblatt. «N. v. Hey S. C. M. pict. del. F. v. Steein S. C. M. sculptor sc.»

1 radierte Platte: «Ducum Loth. Reg. Franc. Serie. Rest. 1736.» Radierer: Jeremias Jakob Sedelmayr.

1 gestochene Platte, Widmung von Josephus de France an Franz I. von Lothringen und Maria Theresia. Stecher: Salomon Kleiner. 1754.

1 gestochene Platte: Titelblatt zur Genealogia diplomatica Augustae gentis Habsburgicae. «Ant. Peduzzi del. And. et Jos. Schmuczer sc. Viennae Aust.»

Buchillustration und -schmuck:

1 kleine gestochene Platte: Gesandtschaft vor einem Papst. Stecher: Nikolaus Haidt.

1 kleine radierte Platte: oben im Oval «La mort de César,» unten französischer Text.

1 kleine gestochene Platte: Pietà im Oval.

1 kleine gestochene Platte: ein Wappen. «J. Sigmund Schott f.»

1 kleine gestochene Platte: in einem Tondo Ochsen an einem Pflug und die Devise: «Sic vos non vobis.»

2 kleine Platten: Frontispices von J. A. Delsenbach.

2 Platten: dekorative Umrahmungen.

1 radierte Platte von Adam Bartsch: Titel für die Kupferstichbände der Hofbibliothek 1786.

Moderne Platten:

8 radierte Platten: Landschaften mit Staffage, Illustrationen zu Gedichten? «E. v. Weeber 1874.»

Daguerrotypien: 1 Daguerrotypie auf Blech: «Hofschauspieler Lussberger. 1859.»

1 Daguerrotypie auf Stein: Stillleben. «Lehmann 1861.»

Albertina.

Holzstöcke.

Hans Weiditz, Illustration zu Petrarcas Glücksbuch (Egenolff 1559), Cap. 23: «Von einer geylen frechen und unzüchtigen Tochter.» 99:155 mm. Mit der alten eingekerbten Folgenummer XXIII oben und der mit roter Farbe geschriebenen Nummer 148 unten.

Desgleichen, zu Cap. 116: «Von gifft und dem vergeben.» Beschnitten (was 1559 noch nicht der Fall ist). 90:157 mm. Mit der Folgenummer CXV oben und der roten Nummer 239 unten.

Nach Röttinger[1]) befinden sich die Stöcke zu 19 Schnitten des I. Bandes und zu 23 des II. in Maihingen.

Kupferplatten.

1 anonyme Platte, wahrscheinlich von Adam Bartsch, Paix, gravée d'après l'Estampe de Maso Finiguerra, qui se trouve dans la Collection des Estampes de S. A. I. et R. L'Archiduc Charles. 205:135 mm.

1 anonyme Platte, wahrscheinlich von Adam Bartsch: zu Titelblättern für die Albertina, darstellend eine Tafel oben mit einer Lyra, von der Girlanden ausgehen, unten mit Pinsel und Palette. 385:275 mm.

1 anonyme Platte, wahrscheinlich von Adam Bartsch: Umrahmung für Titelblätter, oben eine bekränzte Maske, unten das Monogramm des Erzherzogs Karl. 352:258 mm.

Adam Bartsch: Titelblatt der alten Kupferstichsammlung der Albertina. 63:423 mm.

F. John: Porträt des Erzherzogs Karl, Brustbild im Oval, Punktierstich nach P. Krafft. 217:144 mm.

Lithographische Steine.

1 anonymer Stein: Prinzessin aus dem erzherzoglichen Hause. Fels, Holzbock, Schlegel. Unten: 7. Mai 1834. 180:199 mm.

Dauthage: Porträt Hauslabs. 1881. 435:325 mm.

Kriehuber: Männliches Porträt, Brustbild nach rechts. 1862. 373:265 mm.

Staud: Porträt eines Unbekannten, Brustbild nach links. Gedruckt bei Höfelich. 350:265 mm.

Stahlplatten.

C. Mahlknecht: Erzherzogin Hildegard, Brustbildnis nach Schrotzberg. 256:190 mm.

Derselbe: Erzherzog Karl, Halbfigur nach links. «Stahlstich von C. Mahlknecht. Druck d. Ges. f. v. K.» 320:225 mm.

Derselbe: «Elisabeth, Erzherzogin von Österreich», Brustbild im Oval. «Stahlstich von Mahlknecht in Wien. Gemahlt von A. Einsle 1841.»

Geätzte Glasplatten.

C. W. Böckmann: Burgruine. «C. W. Böckmann im April 1797.» 160:133 mm.

Derselbe: «Sepolcro antico in via nomentana» — «Graviert von C. W. Böckmann 1802.»

[1] Hans Weiditz, der Petrarcameister. Straßburg 1904, S. 72, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 50.

K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.

1 Holzschnitt zur Ehrenpforte. Vgl. vorher, S. 379.
1 radierte Eisenplatte von Hieronymus Hopfer: Erasmus von Rotterdam. B. 62.

Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor.

1 fränkischer Holzstock des XV. Jahrhunderts, vorne und hinten geschnitten: Christus am Kreuz und Beweinung Christi. Die hier (Figg. 47 und 48) beigegebenen Abbildungen sind Strichätzungen nach Neudrucken, die Herr Dr. Figdor von dem Holzstock zu nehmen freundlichst gestattet hat.

1 deutscher Holzstock der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts: VENUS, IOCUS, CUPIDO. Tondo, ca. 112mm im Durchmesser.

1 nicht ganz geschnittener Holzstock, noch die Originalzeichnung des alten Brueghel «Die Hochzeit von Mopsus und Nisa» zeigend. Abgebildet bei René van Bastelaer, Les Estampes de Peter Bruegel, Bruxelles 1908, Nr. 217, und in diesem Jahrbuch XXV (1905), 135, Fig. 30.

1 Niello mit der Taufe Christi und den Heiligen Cosmas und Damianus, vom Meister der Kußtafel im Bargello. B. 15.

1 gestochene Kupferplatte, auf der einen Seite einen Bären zeigend, der sich die Pfoten leckt, auf der anderen Albrecht Altdorfers sitzende Maria mit dem Kinde und zwei Engeln von 1507 (B. 15, Schm. 9).

Alfons Freih. von Rothschild.

Der Buchdeckel des Kardinals Jean Balue, niellierte Silberplatte, Dut. 213—232.

Sammlung des Herrn Josef Wünsch.

2 Holzstöcke von Virgil Solis. Aus den Biblischen Figuren. Andresen I, 12 und 217.

1 anonymer Holzstock: das letzte Abendmahl. Deutsch. Mitte des XVI. Jahrhunderts.

3 Holzstöcke von Simon Hüter. Aus Dietenbergers Bibel, Köln 1564. (Nagler, Monogr. III, 853, 3.)

1 Holzstock des Monogrammisten H. F.: Alter Mann im Profil nach links, Brustbild im Oval. Italienisch, Mitte des XVI. Jahrhunderts.

8 Holzstöcke: Pietà über Seelen im Fegefeuer, Vignetten, Initialen, Zierleiste, Wappen. XVIII. Jahrhundert.

3 geschnittene Messingplatten: ein Jesuit (Loyola?) vor einem Papst kniend, eine Zierleiste und eine Vignette. XVIII. Jahrhundert.

5 Bleigüsse: drei Zierleisten und zwei Initialen. XVIII. Jahrhundert.

Sammlung Sr. Exzellenz des Herrn Grafen Hans Wilczek sen. auf Schloß Kreuzenstein bei Korneuburg in Niederösterreich.

1 gestochene Kupferplatte, auf der einen Seite die hl. Anna inmitten von Heiligen, auf der anderen Seite der Schmerzensmann und ein Meßopfer. Ausführliche lateinische Inschriften. Die Platte ist ein nach unten abgerundetes Rechteck und zeigt fünf Löcher. Französisch, um 1500. 152 : 108 mm.

1 gestochene Kupferplatte von Bastian Schmidt. 1587: Der Sündenfall. Hinten Wappen, Vase und Umrisse der hl. Jungfrau mit dem Kinde (zweimal) und der hl. Katharina. 130 : 171 mm.

1 gestochene Kupferplatte: Ecce Homo. Die Bundeleische Kopie (Heller 149) nach Albrecht Dürers Stich B. 3.

1 gestochene Kupferplatte: D. GASPAR DE HARO E' GVSMAN VICERE' DI NAPOLI. 85 : 59 mm.

1 gestochene Kupferplatte von Martin Rheinberg: «JOANNES · GVLERVS · TOTIVS · VOLTVRENAE · PRAESES · ANNO · AETATIS | XXVI: ANNO · THEOGONIAE: M · D · LXXXIX · † Martinus M. a. Rheinberg Rhetus sculp. anno aetatis XXIII.» Ca. 119 : 92 mm.

1 gestochene Kupferplatte: «Plebeia mulier in Misina. Nobilis virgo in Misina.» XVI. Jahrhundert. Hinten in Öl gemalt stehend ein Triumphator. Eingerahmt. Ca. 220 : 152 mm.

1 radierte Kupferplatte: Die Dame mit dem Tod als Narren. Gegenseitige Kopie (Pauli 150 a) nach Hans Sebald Behams Stich Pauli 150. Ca. 77 : 52.

1 gestochene Kupferplatte: «J. K. P. Letzter Gerichts und Totenprozeß.» «C. Junghans f.» XVII. Jahrhundert. 158 · 91 mm.

1 Holzstock des deutschen Monogrammisten G. S. (Nagler, Monogrammisten, S. 105, Nr. 344), von 1565. Ecce homo. 219 : 154 mm.

1 Holzstock: Wappen. Deutsch, XVI. Jahrhundert. 150 : 110 mm.

1 Holzstock: Wappen. 50 : 47 mm.

1 » Schloßansicht. 66 : 87 mm.

1 » TOLOMEO FVRIOSO. 72 : 95 mm. XVIII. Jahrhundert?

1 moderner Holzstock: St. Christophorus. Reproduktion eines französischen Holzschnittes des XV. Jahrhunderts. 184 : 202.

1 moderner Holzstock, Kopie nach Hans Sebald Beham: Das Urteil Salomonis und Christus und die Ehebrecherin. 1534. (Pauli 1116, 1 u. 2.) 70 : 165 mm.

88-B780

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00951 1474